8035

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST UND KUNSTWISSENSCHAFT

DREIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG 1926/1927

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST E.V.

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, VERLAG, GMBH

MÜNCHEN

SCHRIFTLEITUNG:

PROF. DR. GEORG LILL, HAUPTKONSERVATOR AM BAYER. NATIONAL-MUSEUM, MÜNCHEN, PRINZREGENTENSTRASSE 3; PÄPSTL. HAUSPRÄLAT DR. MICHAEL HARTIG, DOMKAPITULAR, MÜNCHEN; MONSIGNORE PROF. DR. RICHARD HOFFMANN, PÄPSTL. GEHEIMKÄMMERER, HAUPTKONSERVATOR AM BAYERISCHEN LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE, MÜNCHEN

246
V.23

INHALT DES DREIUNDZWANZIGSTEN JAHRGANGES

A. AUFSÄTZE

I. ÄLTERE KUNST

Seite

Von frühchristlicher Kunst. Von *Dieckmann* ... 64
Die jüngsten Katakombenforschungen in Rom. Von Fritz *Rose* ... 286
Der christliche Altar. Von Alfred Ludwig *Schmitz* ... 220
Südtiroler Holzkunst in romanisch und gotischer Zeit. Von Bruno *Binder* ... 161
Die Muttergottes in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg. Von Max *Scheffold* ... 88
Die Zisterzienserkirche von Fossanova. Ein kunstgeschichtliches Problem. Von Angelo *Lipinsky* ... 234
Der Havelberger Dom. Von Curt *Bauer* .. 244
Ein neuentdecktes altwestfälisches Passionsbild aus dem 14. Jahrhundert. Von Walter *van der Briele* ... 286
Schwabens zweites Münster. Zur Erhebung der Gmünder Hl. Kreuzkirche in den Rang eines Münsters. Von A. *Pfeffer* ... 312
Das Sienesische Madonnenbild. Von Luitpold *Dußler* ... 227
Der Gegenwartswert der kirchlichen Barockkultur. Von Josef *Weingartner* ... 74
San Francisco da Penitencia in Rio de Janeiro. Von Petrus *Sinzig* O.F.M. ... 86
Verfehlte Ikonographie. Von B. *Hanftmann* ... 378
Über religiöse Volkskunst. Von I. M. *Ritz* 37
Der Christuskönig in der Kunst. Eine ikonographische Studie. Von Michael *Hartig* 291

II. ZEITGENÖSSISCHE KUNST

a) ALLGEMEINES

Der Altar in der Kunst der Gegenwart. Von Richard *Hoffmann* ... 1
Das Bezirkskriegerdenkmal in Lienz. Von Josef *Garber* ... 61
Neue sakrale Architektur in Köln. (Hans Hansen.) Von Berthold *Paeschke* ... 259
Hildegard Domizlaffs plastische und graphische Arbeiten. Von Martin *Wackernagel* 269

b) ARCHITEKTUR

Wettbewerb: Heilig-Geist-Kirche in Münster i. W. Von August *Hoff* ... 274
Zu den neuen Kirchen Münchens. Von Georg *Lill* ... 323

c) MALEREI UND GRAPHIK

Zu Josef Bergmanns Fresken in Olching. Von Georg *Lill* ... 195
Zu Xaver Dietrichs Studienzeichnungen. Von Georg *Lill* ... 101
Religiöse Kunst im Rupertiwinkel. Zu den kirchlichen Fresken des Malers Josef Eberz. Von Joseph Aug. *Lux* ... 200

Seite

Ludwig Glötzle. Von Michael *Hartig* ... 257
Eine Kirchenausmalung in Spanien von Wilhelm Immenkamp. Von Richard *Hoffmann* 109
Waldemar Kolmsperger in den kath. Kirchen zu Au und Lindau. Von Xaver *Lutz* .. 118
Neue Werke von Fritz Kunz in Disentis. Von Albert *Kuhn* O.S.B. ... 123
Paul Plontkes neue kirchliche Arbeiten. Von Oskar *Gehrig* ... 350
Matthäus Schiestl. Von Richard *Hoffmann* 355
Gedanken um Rudolf Schiestl. Von R. *Meissner* ... 69
Osterbeichtzettel. Von Georg *Lill* ... 220

d) PLASTIK

Zu den Plastiken von Walter J. Becker, Dortmund. Von Wolfgang *van der Briele* ... 193
St.-Aloysius-Gruppe von Bildhauer Hans Faulhaber, München. Von Richard *Hoffmann* . 128
Ruth Schaumann. Von Georg *Lill* ... 208

e) KUNSTGEWERBE

Die ostdeutschen Werkstätten zu Neisse.
1. Zur Einführung. Von Georg *Lill* ... 133
2. Ihre Entstehung. Von Alfred *Hadelt* ... 134
3. Ihre Ziele und Bestrebungen. Von R. A. *Zutt* ... 140
4. Die künstlerische Gestaltung. Von Josef *Kreitmaier* S. J. ... 144
Die Kirchenspitze in der Gegenwartskunst. Von Richard *Hoffmann* ... 165

III. GRUNDSÄTZLICHES

Über christliche Kunst. Von Ruth *Schaumann* 217
Nacktdarstellung und christliche Kunst. Von Georg *Lill* ... 251
Von christlicher Kunstbetrachtung. Von Matthias *Laros* ... 251
Kulturaufgabe der christlichen Kunst. Von Josef *Kreitmaier* S. J. ... 284
Bischof Dr. Sproll-Rottenburg über moderne kirchliche Baukunst. Von A. *Pfeffer* 348
Die kleine Theresia und die religiöse Kunst. Von Peter *Dörfler* ... 348
Zur Kulturaufgabe der christlichen Kunst. Von Johann *Paulweber* ... 373

IV. BERICHTE AUS DEUTSCHLAND

Allgäu ... 159
Berlin ... 33, 91, 127, 158, 218, 349, 375, 377
Bonn ... 377
Dresden ... 375
Duisburg ... 158
Florenz ... 377
Frankfurt a. M. ... 188, 258
Leipzig ... 255
Maria Laach ... 376

Daprato Library
of Ecclesiastical Art

Seite
München 57, 94, 187, 285, 316, 317, 350, 376
Münster i. W. 188
Österreich 34
Wien 93, 125, 126, 317, 377

KONGRESSE

Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst in Speyer 36, 95
Tag für Denkmalpflege in Breslau 126
Tag für Denkmalpflege in Mainz 287
Tagung für Christliche Kunst in Limburg 94
Tagung für christliche Kunst in München 384

V. BERICHTE AUS DEM AUSLAND

Eine katholische Kunstzeitschrift in England. Von Rich. M. *Staud* 35
Emil Dulacs Bibelillustrationen. Von Rich. M. *Staud* 68
Privater Denkmalschutz in Frankreich. Von Rich. M. *Staud* 59
Die christliche Ikonographie in Frankreich. Von Rich. M. *Staud* 95
Der 19. Pariser Herbstsalon. Von Walter *Bombe* 127
Journées d'Art religieux in Paris. Von Rich. M. *Staud* 219
Ein Besuch in der Schule »Beato Angetico« in Mailand. Von Vincenzo *Mazucco* 190
Ausstellung für christliche Kunst in Budapest. Von Kornel *Divald* 160
Internationale Zusammenarbeit auf dem Gebiete der Kunst (Völkerbund Genf). Von Rich. M. *Staud* 219

VI. DENKMALPFLEGE

Privater Denkmalschutz in Frankreich. Von Rich. M. *Staud* 59
Die Tagung für Denkmalpflege 1927 und der Mainzer Dom. Von A. *Hadelt* 287
Zur farbigen Ausgestaltung der Dome zu Bamberg und Mainz. Von Georg *Lill* 317
Eine traurige Bilanz. Unersetzliche Verluste hochwertigen Kunstgutes aus steierischen Kirchen und Klöstern. Von Bruno *Binder* 319
Die neue Orgelempore im Dom zu Paderborn. Von Karl *Matern* 378

VII. PERSONAL-NACHRICHTEN

Baur, Karl 128
Danzer, Peter 128
Egger-Lienz, Albin † 96
Enders, Ludwig 161
Glötzle, Ludwig 257
Grasegger, Georg † 128, 351
Guntermann, Franz 378
Häusler, Philipp 161
Holz, Franz 161
Huber, Karl 161
Koch, Rudolf 161
Lechner, Theo 129
Liebermann, Ferdinand 129
Miller, Ruppert von 129
Moormann, Anton 128
Pickel, Kaspar Clemens 222
Röhm, Hans 129
Schiestl, Heinz 194
Seidler, Julius 194
Steiner, Jean Paul 129
Throll, Richard 161

VIII. BÜCHERSCHAU

Literaturübersicht *(Hartig)* 224
Kalender und Jahrbücher *(Lill)* 130
Neuere Künstler *(Lill)* 129, 223, 290
Wesen und Wollen der christlichen Kunst *(Lill)* 96

Adlerkunstmappe 1. Federzeichn. von Wilhelm Thiele *(Gehrig)* 68
Andorfer, Eduard, Veit König und seine Werke *(Binder)* 100
d'Ancona, P. et Poirier M. P. La miniature italienne du X. au XVI. siècle *(Lipinsky)* . 99
Arte sacra italiana *(Lipinsky)* 68
Assisi, La Basilica di *(Lipinsky)* 35
Baum, Julius, Kloster Blaubeuren *(Hartig)* 132
Berliner, Rudolf, Denkmäler der Krippenkunst *(Lill)* 99
Beuron, XIV Stationen des hl. Kreuzwegs nach Komp. des Klosters B. *(Lill)* 129
Beyer, Oskar, Schöpfung, Religiöse Plastik unserer Zeit *(Lill)* 290
Boll, Walter, Die Schönbornskapelle am Würzburger Dom *(Bombe)* 384
Cendali, Lorenzo, Giuliano e Benedetto da Majano *(Lipinsky)* 353
Colasanti, Arduino, Le fontane d'Italia *(Lipinsky)* 321
Corinth, Lovis, Selbstbiographi. *(Binder)* . 321
Der Deutsche und das Rheingebiet *(Gehrig)* 132
Deutsch, Werner, Kloster Maulbronn *(Hartig)* 132
Domm, Robert, Das Bronzetor des Augsburger Domes *(Hartig)* 98
Donath, Adolf, Jahrbuch für Kunstsammler *(Bombe)* 353
Ebersolt, J., La Miniature Byzantine *(Lipinsky)* 99
Enlart, Camille, L'art roman en Italie *(Lipinsky)* 353
Fachinetti, Vittorino, Antonio da Padova *(Lipinsky)* 131
— I Fioretti di San Francesco, illustriert von Fr. Gamba *(Lipinsky)* 132
Feulner, Adolf, Deutsche Kunstführer, Wiblingen *(Hartig)* 131
Fortini, Arnaldo, Nova vita di San Francesco *(Lipinsky)* 99
Frey, Karl, Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris *(Bombe)* 354
Gehrig, Oskar, Otto Hitzberger *(Lill)* 290
— Josef Wilm *(Lill)* 290
Goldschmidt, Adolf, Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters *(Hartig)* 162
Gomez-Morena, M., Iglesias Mozárabes y arte Español de los Siglos IX a XI *(Lipinsky)* 164
Hamann, Richard, Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus *(Lill)* 98
Herwegen, Ildefons, Kirche und Seele *(Lill)* 97
Hoff, August, Johann Thorn-Prikker *(Lill)* 290
— Christliche Mosaikbildkunst *(Lill)* 290
Jerphanion, Guillaume de, Les églises rupestres de Cappaodce *(Lipinsky)* 383
Italia sacra: Le chiese d'Italia *(Lipinski)* 131

Seite

Kathol. Literaturkalender, herausgegeben von Jul. Dorneich *(Lill)* ... 99
Kinzig, Josef, Der hl. Petrus Canisius *(Gehrig)* 68
Kleinschmidt, Beda, St. Franziskus von Assisi *(Hartig)* ... 37
— Geschichte der christlichen Kunst *(Hartig)* 320
Kreitmaier, Josef, Von Kunst und Künstlern *(Lill)* ... 96
Künzle, Magnus, Expressionismus und kirchliche Kunst *(Lill)* ... 97
Kühnel, Josef, Von der Enkelin Gottes *(Lill)* 98
Michel, André, Histoire de l'art, t. VIII *(Staud)* ... 321
Mitterwieser, A., Kloster Altenhohenau *(Hartig)* ... 322
Monografie illustrate *(Lipinsky)* ... 68
Mühlmann, Josef, Der Dom zu Salzburg *(Bombe)* ... 354
Per l'arte sacra *(Lipinsky)* ... 98
Reifferscheid, Heinrich, Der Tempziner Altar *(Hartig)* ... 163
Reiner, W., Wilhelm Steinhausen, der Künstler und Freund *(Lill)* ... 129
Rosenberg-Gutmann, Anny, Hanns Adam Weissenkirchner *(Binder)* ... 263
Rothes, Walter, Gebhard Fugel *(Lill)* ... 129
Santer, Anton, Erich Lechleitner *(Lill)* ... 290
Sauer, Josef, Wesen und Wollen der christlichen Kunst *(Lill)* ... 96

Seite

Schaffran, Emerich, Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst *(Gehrig)* 100
Schmitt, Werner, Erwin Pfefferle *(Lill)* ... 290
Schöttl, Julius, Unserer lieben Frauen Kirche zu Günzburg *(Hartig)* ... 100
Sodini, Angelo, J. Fioretti di S. Francesco *(Lipinsky)* ... 35
Soyka, Josef, Albin Egger-Lienz *(Lill)* ... 223
Sterlike, Rudolf, Michel Blümelhuber *(Lill)* 130
Suida, Wilhelm, Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernst des Eisernen und König Albrecht II. *(Bombe)* ... 354
Tietze, Hans, Die Wiener Kunstmuseen *(Gehrig)* ... 68
Weingartner, Josef, Der Geist des Barock *(Hartig)* ... 163
Weismantel, Leo, Rudolf Schiestl *(Lill)* ... 223
Wurm, Alois, Von der Schönheit der Seele *(Lill)* ... 98

IX. VERSCHIEDENES

Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ... 36, 164, 322, 384
Briefkasten der Redaktion ... 100, 132, 164
Wettbewerbe ... 164
Warnung ... 194
In eigener Sache ... 258
Berichtigung ... 384

B. ABBILDUNGEN

I. KUNSTBEILAGEN:

Heft

Bergmann, Josef: Die Strafe des Ananias vor St. Petrus ... VII
Figel, Albert: Hl. Familie ... II
Fossanova: Äußeres der Abteikirche ... VIII
Hansen, Hans: Hochaltar in St. Bruno zu Köln-Sulz ... IX
Havelberg: Westfassade des Domes ... VIII
Immenkamp, W.: Der gekreuzigte Heiland von Limpias ... IV
Kurz, Otto Orlando, München: Fassade von St. Gabriel in München ... XI

Heft

Memling, Hans: Christus-König (Salvator Mundi) ... X
Neroccio di Bartolomeo: Madonna ... VIII
Ostdeutsche Werkstätten zu Neisse: Weberei-Werkstätte ... V
— Violette Passionskasel ... V
Rio de Janeiro: S. Francisco da Penitencia in ... III
Schiestl, Matth.: Weihnacht ... III
— Die selige Stilla ... XII
Schwäbisches Hinterglasbild ... II
Surmann, W., Schneeberg: Spitzenmanufaktur: Chorrock ... VI

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

a) ÄLTERE KUNST

(Die Abbildungen sind im allgemeinen geordnet nach den Namen der Künstler oder ihrem Standort)

Seite

Alkofen, Kreuzwegstation in der Bründlkapelle bei ... 40
Auerbach, Holzfigur in ... 41
Bamberg: Muttergottes in der oberen Pfarrkirche, Vorder-Ansicht ... 88
— Seitenansicht ... 89
Bamberg, St. Gangolf: Rokoko-Altar mit gekröntem Christus ... 295
Bamberger Apokalypse: Christus als König mit der Sichel ... 296
Bemalte Stube aus Tirol (National-Museum, München) ... 47
Berchtesgadener Schachtel (Museum Berchtesgaden) ... 48
Bischofsheim, Waldkreuz bei ... 44
Breslau: Christus-König aus dem Barbaraaltar in ... 305
Brüssel, Musée des Arts Déc.: Gottvater reicht Christus die Krone an einer Kette (Elfenbein) ... 294

Seite

Chantilly, Aus dem „Libre les Très Riches Heures": Christus als König der Völker ... 302
— Mariä Krönung ... 308
— Christus-König in Wolken, vom Volke angerufen ... 303
Christus-König, Die ewige Weisheit (Holzschnitt) ... 308
Duccio di Buoninsegna (Florenz, S. Maria Novella), Madonna ... 229
Dürer, Albrecht: Das Tier mit den Lammshörnern. Christus mit Krone und Sichel ... 297
Eggenfelden, Aus dem Altarschrein zu: Mariä Krönung ... 308
Erfurter Dom, Altaraufsatz im: Christus-König lehrt die Völker ... 299
Fayencekrug ... 49
Flischbach: Passionskreuz in ... 44
Florenz, Bargello: Gottvater reicht

Seite

Christus die Krone (Deutsches Elfenbeinrelief) ... 294
Fossanova: Loggetta im Kreuzgang im frühgotischen Stil ... 236
— Inneres der Abteikirche ... 237
— Eingang zum Palast des Abbas Commendatarius ... 238
— Gotischer Kreuzgang und Eingang ins Refektorium ... 238
— Detail aus dem gotischen Kreuzgang ... 239
— Vorlesepult im Refektorium ... 239
— Der romanische Kreuzgang mit Eingang zur Kirche ... 240
— Durchblick vom romanischen zum gotischen Kreuzgang mit der Laube ... 240
— Kreuzgang im frühgotischen Stil ... 241
— Kapitelsaal ... 241
Glaskrug (Museum Feuchtwangen) ... 49

Seite

Gnadenbild, slawisches, in bemaltem Ton 41
Grabkreuz, schmiedeeisernes, aus dem Frankenwald 45
— geschnitztes (National-Museum, München) 45
Graudenz, Altar aus der Schloßkapelle zu: Mariä Schiedung 307
Günzburg, Krippe aus 52
Guido da Siena (Siena, Academia di Belle Arti), Madonna 227
Hausaltärchen: Oberammergauer Schnitzerei (National-Museum, München) 50
Hausaltärchen in Figurenform (National-Museum, München) 51
Havelberg: Dom. Mittelschiff nach Osten 245
— Gesamtansicht des Domes 246
— Blick vom Chor auf die südliche Hochwand 247
— Drei Leuchter aus Sandstein . . 247
— Lettner von Westen 248
— Gestühl im südwestlichen Chorteil 249
Heiligenstadt bei Eggenfelden, Salvatoraltar 304
Himmelbett von 1786 (Nat.-Museum, München) 46
Kästchen mit Figur aus bemalter Masse (Nat.-Museum, München) 52
Kleinwenkheim, Bildstock in 44
Kopfurnen (Bayr. National-Museum, München) 43
Lebkuchenmodell (Museum Feuchtwangen) 49
Lienz: Eingang zu den alten Friedhof-Arkaden 60
— Pfarrkirche mit den Arkaden bei der Einweihung 60
— Blick in die alten Arkaden . . . 63
Linden, Totenbretter bei 44
Lindern, Muttergottes aus (Bonner Provinzialmuseum) 90
Lippo Vanni (Perugia, Pinacoteca Vannucci), Madonna 233
Löwen, Mutter Gottes in St. Jakob in 90
London, Viktoria and Albert Museum: Christus als Richterkönig 298
Lorenzetti Ambrogia (Siena, Capella de Seminario), Madonna 231
Lorenzetti Ambrogia (Siena, Academia di Belle Arti), Madonna . . . 235
Maastrich, S. Servatius in: Brustkreuz mit aufgesetzter Krone aus der Schule des Bischofs Egbert von Trier 295
Marburg, Glasscheibe des 13. Jahrhunderts in: Der Christus-König krönt den hl. Franz von Assisi, Maria die hl. Elisabeth 298
Maulbronn: Gnadenbild 91
Meister der Badia a Isla (Colle di Val d'Elsa), Madonna 229

Seite

Memling, Hans (oder Schularbeit): Christus-König mit musizierenden Engeln 301
Miltach, Holzfigur in (von F. Illsperger aus Cham) 41
München, Pinakothek: Mariä Krönung (Aus der Pacherwerkstatt) 309
— **Staatsbibliothek:** Deutscher Christus Triumphans. Aus dem Uota-Codex aus Regensburg 295
Neapel, Mosaik im Bapisterium zu: (Gekröntes Gemmenkreuz mit Monogramm Christi in Himmelsscheibe) 293
Neroccio di Bart. Landi (Siena, Academia de Belle Arti), Madonna . 235
St. Nicola bei Passau, Bucheinband mit Bergkristall, Christus-König 304
Nonnenberg bei Salzburg: Reliquientafel mit gekröntem Jesuskind in 298
Oberammergauer Leuchterengel . . 51
Paderborn, Alte Orgelempore im Dom 379
Paolo di Giovanni Fei (Siena, S. Domenico), Madonna 235
Papierschnitt: Aus dem Bayerischen Wald 56
Paris, Musée de Cluny: Gottvater reicht Christus die Krone (Elfenbein) 294
Passionskrippe, Münchner (Ende des 18. Jahrh.) 226
St. Paul in Kärnten: Der gekrönte Christus am Kreuz aus St. Blasien 295
— Der verklärte Christus mit den Wundmalen erhört die Bitten seiner Mutter 298
Pollak, Jean, München: Christus-König mit Engeln (linker Seitenaltar in Blutenburg bei München) . . 305
Prozession. Alpenländische Schnitzerei 54
— Zinnspielzeug von Heinrichsen, Nürnberg 55
Reckendorf, Hoftor in 45
Reichenbach (Oberpfalz), Thronender Christus von (Steinfigur im Bayer. Nationalmuseum) . . . 300
Rio de Janeiro, S. Francisco da Penitencia: Hochaltar und Presbyterium 75
— Plastiken: S. Franziskus 77
— „ Holzkandelaber 77
— „ S. Dominikus 77
— Deckengemälde von José de Oliveira 78
— Hl. Franziskus 79
— Kruzifix des Hochaltars 79
— Ankleidetisch in der Sakristei . . 80
— Deckengemälde in der Sakristei . 81
— St. Franziskus und hl. Benvenuta 83
— Rücklehne eines Stuhles mit Franziskuswappen 84
Rom: Apsismosaik in S. Cosma e Damiano 291

Seite

Rom: Apsismosaik in S. Pudenziana (Der thronende Christus mit dem Gemmenkreuz) 293
— Il Santo Bambino in Santa Maria in Aracoeli zu 311
Saal (Unterfr.), Fachwerkschnitzerei in 45
Sano di Pietro (Siena, Academia de Belle Arti), Madonna 235
San Prisko, Mosaik in S. Matrona zu: Der Königsthron Christi mit Schriftrolle 292
Schongauer, Martin: Christus-König 303
Schwäb.-Gmünd: Münsterportal . . 313
— Blick zum Hochaltar 313
— Blick zur Orgelempore 315
— Blick ins Seitenschiff 315
Schwäbisches Aufbahrungsbett (Museum Riedlingen) 46
Schwarzwälder Ofenwand-Fliesen . . 47
Schwendreut, Holzkapelle in 38
Sevilla, Karfreitagsaltar in: Das gekrönte Passionswappen 310
Simone di Martino und Lippo Memmi (Florenz, Uffizien), Madonna . . 230
Simone Martino (Orvieto, Museo dell'opera) Madonna 231
Stoffklebebildchen, bayerisch 52
Tabernakelschrank (Nat.-Museum, München) 46
Thierham, Kapelleninneres von . . . 39
Tiroler Brautleintuch (Österr. Volkskundemuseum, Wien) 48
Tongern, Domschatz: Zwei Engel setzen Christus die Krone auf (Elfenbein) 294
Tübingen, Holzschnitt in der Universitätsbibliothek: Gekrönter Namen Jesu 308
Unterseilberg, Holzkapelle in 38
Vierzehnheiligen, Votivbild aus . . 40
Votivbild (Bez.-Museum Dachau) . 40
Votivfiguren, eiserne (National-Museum, München) 41, 42
Wachsbild mit Rauschgold 53
Wachskrippe (Bez.-Museum, Dachau) 53
Wachsstock (Nat.-Museum, München) 53
Wallfahrt St. Hermann im Bayerischen Wald 37
Wallfahrtstuch (Altertums-Sammlung, Stuttgart) 40
Weimar, Armenbibel: Christus mit Reif und Sichel 296
— Reitender Christus mit vierfacher Krone 297
Westfälischer Meister, um 1380: Kalvarienberg 287
Wetzsteinkumpf (National-Museum, München) 49
Wien, Aus dem Burgunder Ornat: Christ-König 302
Willeithen, Tonaltar einer Hauskapelle in 39
Wohlgemuth, Michael: Der Lohn des Kreuzestodes Christi 309

b) ZEITGENÖSSISCHE KUNST

(Die Abbildungen sind im allgemeinen geordnet nach dem Namen der Künstler)

Seite

Bähr, Heinrich, Duisburg: Kirchenkonkurrenz für Münster i. W. . . 278
Baur, Karl: Seitenaltar im Crescentiaheim in Altötting 6
— Relief vom Altar der Gegenseite . 7
— Altar in der Kapelle der Englischen Fräulein in Deggendorf . . 28
— Gruppen vom Altar der Englischen Fräulein in Deggendorf 29
Becker, W. J., Dortmund: Denkmal Allissat im Hauptfriedhof in Dortmund 192
— Relief vom Grabmal Köllmann-Möllenkamp 193
— Orpheus 194
Bergmann, Josef, München: Apsis und Chorbogen in Olching 197
— Fresko am Langhaus zu Olching, Pauli Schiffbruch vor Malta . . . 199
Bömmel, Franz X., München: Karmelitenkirche hl. Theresia, Außenansicht 323
— Grundriß 323

Seite

Bömmel, F. X., München: Innenansicht 324
— Choransicht 325
Bongartz, Otto, Köln: Kirchenkonkurrenz für Münster i. W. 279
Boßlet, Albert: Hochaltar in Ramsen 4
Buchert, Hermann, München: St.-Korbinians-Kirche, Grundriß 326
— Außenansicht 327
— Innenansicht 327
— Choransicht 328
— St.-Sylvester-Kirche, Grundriß . . 329
— Innenraum 330
— Außenansicht 331
Buscher, Thomas: Engelgruppe vom Hochaltar in Tauberbischofsheim 16
— Schreinrelief vom Hochaltar in Mannheim 17
— Flügelreliefs von Mannheim . . 18, 19
— Tabernakel v. Tauberbischofsheim 21
— Tabernakel von Mannheim . . . 21
Dietrich, Xaver: Freie Puttenstudien 101
— Freie Akt- und Gewandstudie . . 102
— Studie zu einem Kirchenvater . . 103

Seite

Dietrich, Xaver: Federzeichnung eines Mohrenkönigs 105
— Muttergottes-Studie zu einer Anbetung 105
— Rötel-Studie eines Passions-Christus 106
— Rötel-Studie zu einer »Begegnung« 106
— Rötel-Handstudien 107
Domizlaff, Hildegard: Muttergottes (Bronze) 269
— Christus als Kinderfreund vor St. Marien in Hannover 270
— Verklärung (Holzschnitt) 271
— Darstellung im Tempel (Holzschnitt) 271
— Detail der Christusfigur in Hannover 272
— Golgatha (Holzschnitt) 273
Drexler, Franz: Altargruppen für die neue Kirche in Geiselgasteig bei München, Madonna, St. Franziskus 25

Seite

Eberz, Josef, München: Engelgruppe in der Mitte der rechten Seitenwand zu Freilassing 200
— Wandmalereien in der Taufkapelle der St.-Rupertus-Kirche zu Freilassing, Gesamtansicht 201
— Mittelwand der Taufkapelle zu Freilassing 202
— Fries der Mittelwand zu Freilassing. Taufe durch den hl. Rupertus 203
— Unterer Fries der linken Seitenwand zu Freilassing. Die Täuflinge 204
— Unterer Fries der rechten Seitenwand zu Freilassing. Die Täuflinge 205
— Höhe der linken Seitenwand zu Freilassing. Schwebender adorierender Engel 206
Egger-Lienz, Albin: Das Todesopfer (Lienz) 64
— Sämann und Teufel 65
Faulhaber, Hans: Flügelreliefs vom Hochaltar in Maria-Rosenberg, Verkündigung 10
— Heimsuchung 10
— Geburt 11
— Aufopferung 11
— Hl. Aloysius 128
Figel, Albert: Adam und Eva im Paradies vom Altar im Schwesternheim der hl. Familie, München 22
Figel, Albert u. Rich. Steidle: Altar im Schwesternheim der hl. Familie, München 23
Flerus und Konert, Dortmund: Kirchenkonkurrenz für Münster i. W 283
Giesin, Adolf: Tabernakeltüre auf dem Kreuzaltar 344
Glötzle, Ludwig: Kriegergedächtnisbild in der Hl.-Geist-Kirche, München 257
Grasegger, Georg, †: Bildnis nach einer Photographie 351
— Christkind 352
Grassl, Otto: Seitenaltar in Niederndorf bei Erlangen 13
Guntermann, Franz, Prof., Bielefeld: Weihnachtskrippe 93
Guntermann, Josef, München: Familiengrab Robert in Bielefeld . . . 289
Hansen, Hans: Türen der Kommunionbank in St. Bruno in Köln-Sülz 259
— Chor mit Altar in St. Bruno zu Köln-Sülz 261
— Hochaltartabernakel 263
— Marienaltar 263
— Taufstein 265
— Kanzel 265
— Blick auf Nebenaltar und Taufkapelle 266
— Beichtstuhl 267
Hartung, Max: Hl.-Geist-Taube für das St.-Elisabethen-Heim in Deggendorf 33
Holzmeister, Clemens: Die neue Totenkapelle in den alten Arkaden zu Lienz 61
Jaskolla, Frl. Prof. Else, München: Spitze, Deutsche Handarbeit . . . 165
— Spitzen 169
— Neuartige Filetspitzen 178
Imhäuser, Hermann, Düsseldorf: Kirchenkonkurrenz für Münster i. W. 282
Immenkamp, Wilhelm: Studienzeichnungen 109
— Der Triumph der Seligen 111
— Linke Seite des Apsisbildes zu Gijon 112
— Rechte Seite des Apsisbildes zu Gijon 113
— Maria als Königin der Tugenden 114
— Die Vision des Ezechiel 114
— Das Lamm Gottes 115
— Auferweckung des Lazarus . . . 115
— P. Cesareo Ibero 116
— Studienzeichnung eines Engels . . 117
Kolmsperger, Waldemar: Deckengemälde in Au 119
— Medaillonbild: Hl. Aloysius in Au 120
— „ Weihnacht in Au 121
— „ Grablegung in Au 121
— Engelgloriole in Lindau 122
Kremer, Walter, Duisburg: Kirchenkonkurrenz für Münster i. W. . . 275

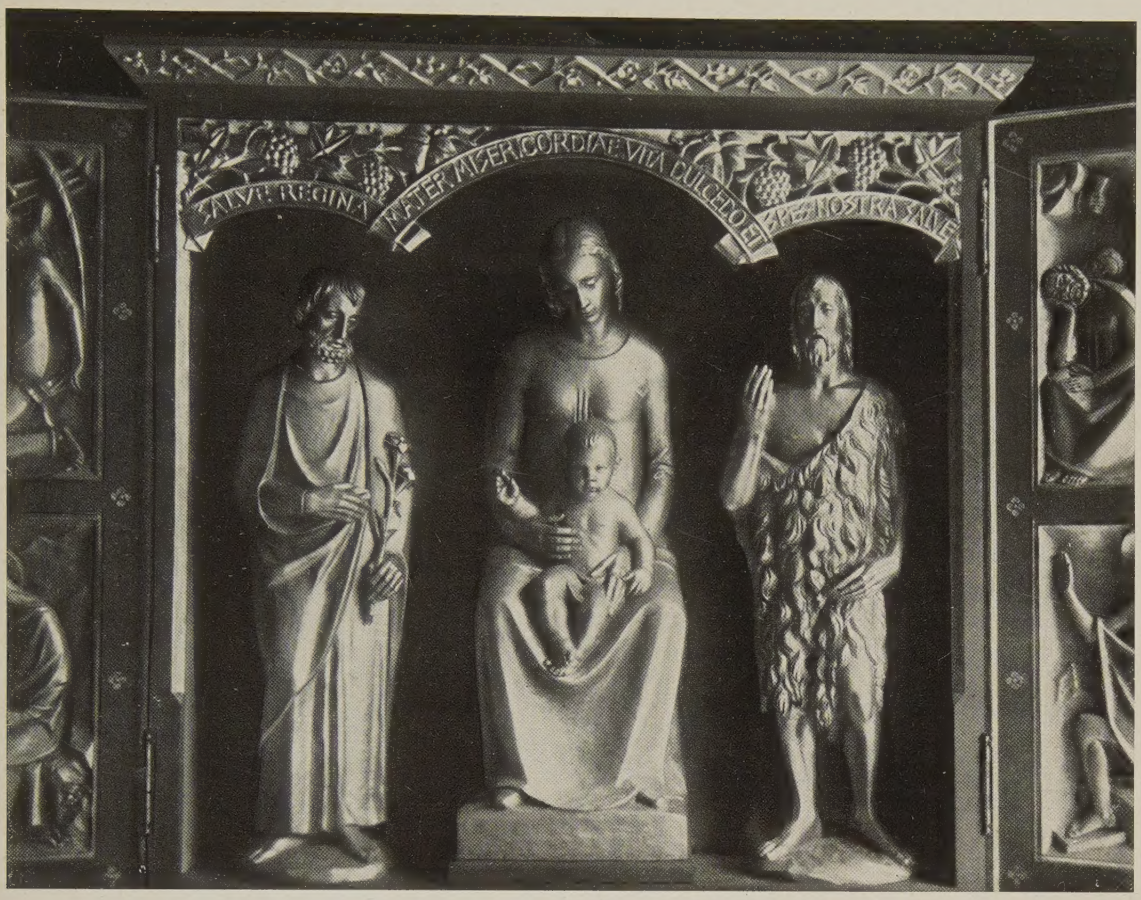
Seite

Kunz, Fritz: Predigt des hl. Benedikt 123
— Totila vor St. Benedikt 124
— Tod des hl. Plazidus 125
Kurz, Erwin: Portalplastik an St. Gabriel 344
Kurz, Otho Orlando: Portaltüre in St. Gabriel 345
— Schmiedeeiserne Türe zur Taufkapelle in St. Gabriel 345
Kurz, Otho Orlando u. E. Herbert: St.-Gabriels-Kirche, Grundriß . . 338
— Seitenansicht 339
— Innenansicht 340
— Blick ins Seitenschiff 340
— Blick auf die Orgelempore . . . 341
— Blick in die Vorderhalle 341
— Säulenkapitelle in St. Gabriel 342, 343
Matern, K., Neue Orgelempore im Dom zu Paderborn 379
Miller, Hans: Hochaltar in Pasing . 5
— Tabernakel v. Hochaltar in Pasing 5
Miller, Hans und Bruno: Herz-Jesu-Altar in der Stadtpfarrkirche St. Rupert, München 26
— Herz-Jesu vom Altar St. Rupert., München 27
München: Das alte Kirchlein St. Sylvester 331
Ostdeutsche Werkstätte zu Neisse: Krippe, Terrakotta glasiert . . . 133
— Hauszeichen: Muttergottes . . . 135
— Ofenkacheleinsatz: Muttergottes . 135
— Ofen-Einsatz: St. Florian 135
— Hauszeichen: Krippe 136
— Engelsköpfe 136
— Hausaltärchen als Ostergeschenk 137
— Hausaltärchen: Muttergottes . . 137
— „ Muttergottes . . 139
— „ Kreuzigungsgruppe 139
— Stigmatisation des hl. Franziskus 139
— Muttergottes La Poverina 141
— Wallfahrts-Madönnchen 142
— Wallfahrts-Madonna, Annaberg . 142
— Engelchen 142
— Krippe 142
— Weihwassergefäß: Muttergottes . 143
— „ St. Jakob . . . 143
— „ Fischsymbol . 143
— Vasen für Altar und Haus . . . 145
— Tabernakeltüre, Messing 146
— Tabernakelschlüssel 147
— Weihwassergefäß: Messing oder Kupfer 148
— Weihwassergefäß: Kupfer mit Neusilberkreuz 148
— Weihwassergefäß: Messing und Kupfer 148, 149, 150
— Weihwassergefäß: Fayence . . . 150
— „ Blech, farbig lackiert 150
— Wallfahrt-Medaillon, Majolika . . 150
— Kelche, handgehämmert und getrieben; Messing, vergoldet . . . 151
— Kreuzwegstation 152
— Kruzifix (Holz) 153
— Füllstickerei 155
Osterbeichtzettel der Benediktinerkirche St. Bonifaz zu München . . . 220
Paderborn, Grundriß der Orgelanlage im Dom 380
— Aufriß der Orgelanlage im Dom . 381
Panzer, Hans: St. Georg, Altargruppe für Stubenberg 15
Ragaller, Franz: Portaltüre in Bronze in St. Gabriel 345
Rank, Franz, Aloys Wörle und Josef Pfefferle: Hochaltar von St. Canisius in München-Großhadern . . 31
Rank, Franz, München: St. Canisiuskirche, Außenansicht 336
— Grundriß 336
— Innenansicht 337
— Blick in den Chor 337
Schaumann, Ruth: Kreuzwegstation (farbige Plattenmalerei) 152
— Der Vorläufer 208
— Der wiedergefundene Jesusknabe 209
— Madonna von Nazareth 209
— Die Begrüßung 210
— Sitz der Weisheit 211
— Der Orgelspieler 213
— Der kleine Blinde 213
— Kruzifix in der Kirche zu Elbeck 214

Seite

Schaumann, Ruth: Grabmal im Waldfriedhof, München 215
— Holzschnitt 216
— Doppelbüste der hl. Johanna (Jeanne d'Arc) 217
Scheurle, Paul: Schrein vom Altar in Kipfenberg 1
— Flügelreliefs vom Altar in Kipfenberg 12
— Altar in Kipfenberg (Mittelfranken) 13
Schiestl, Matthäus: Marienlegende . 355
— Waldandacht 356
— Maria im Ährenfeld 357
— Winterliche Weihnacht 360
— Mönche auf der Wallfahrt 360
— Besuch beim Klausner 361
— Wallfahrer 361
— St. Edigna 362
— St. Barbara 363
— Franzi und das Christkind . . . 364
— Der Antiquitätenfreund 364
— Hallertauer Bauern beim Schimmelstehlen 365
— Das gute Hirtlein 365
— Frontwand im Hause Clee-Waldniel 366
— Lohengrin-Heinrich v. Veldecke. Haus Clee 367
— Aus der Siegfriedsage 367
— Handel 368
— Charitas 368
— Das Wunder (Zeichnung) 369
— Versuchung (Federzeichnung) . 371
Schiestl, Rudolf: Maria im Walde . 69
— Maria in der Wiese 70
— Antonius der Einsiedler 71
— Der Pfeifer von Niklashausen . . 72
— St. Christophorus 73
Schmid, Sixtus: Schmiedeeiserne Türe zur Taufkapelle in St. Gabriel . . 345
Schreiner, Georg: Hochaltar in der Karmelitenkirche hl. Theresia . . 325
Seitz, Josef: Hochaltar in Maria-Rosenberg 8
Seitz, Josef und Hans Faulhaber: Hochaltar in Maria-Rosenberg (geöffnet) 9
Sellemont, P.: Kruzifix auf der Altarmensa in Lienz 63
Surmann, W., Spitzenmanufaktur in Schneeberg: Spitzen und Einsätze 165, 166, 167, 169
— Tüllspitze 170, 171
— Handgenähte Bändchenspitze 172, 173
— Handklöppelspitze van Dyck (sog. Klosterspitze) 174
— Handklöppelspitze in kräftiger Ausführung (altes Muster) 175
— Handklöppelspitzen in alten und neuen Mustern 176, 177
— Neuartige Filetspitzen 178
— Handfiletspitzen: Altes Muster . . 179
— Handfilet-Guipure-Spitzen: Neuere Muster 180, 181
— Filet-Antique-Spitzen: Neue Muster 182, 183
— Maschinen-Richelieuspitze 184
— Leinenalben-Abschluß mit Handhohlnaht 184
— Maschinengestickte Tüllspitze . . 185
— Crochetspitze auf Erbstüll 185
— Maschinengestickte Luftspitze . . 186
— Applikationsspitze auf Erbstüll . . 187
— Handapplikationsspitze auf feinem Tüll 187
Steidle, Richard, München: St.-Franziskus-Kirche, Seiten- u. Choransicht 332
— Außenansicht 333
— Innenansicht 333
— Kanzel 334
Vorländer, O, Hameln: Der Auferstandene (Mosaik-Entwurf) . . . 320
Wach, Karl, Düsseldorf: Kirchenkonkurrenz für Münster i. W. 276, 277, 280, 281
Wentzler, Josef, Dortmund: Kirchenkonkurrenz für Münster i. W. . . 280
Zirnbauer: Stigmatisation des hl. Franziskus 139
Zutt, R. A.: Engelsköpfe, Terrakotta 136
— Muttergottes La Poverina 141
— Füllstickerei: St. Georg 155
— „ St. Katharina . . . 155

Nachbildung oder sonstige Verwertung der hier veröffentlichten Kunstwerke ist nicht gestattet.



PAUL SCHEURLE: SCHREIN VOM ALTAR IN KIPFENBERG

DER ALTAR IN DER KUNST DER GEGENWART

Von RICHARD HOFFMANN

Der christliche Altar hat seiner hohen liturgischen Bedeutung gemäß von jeher in Geschichte und Kunst eine hervorragende Rolle gespielt. Darüber werden wir eingehend in dem jüngst erschienenen zweibändigen Werke von Joseph Braun S. J.: »Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung«, Verlag Alte Meister Günther Koch & Co., München 1924, unterrichtet. Gegenstand des monumentalen Werkes, das ein in sich abgeschlossenes Ganzes bildet, ist einerseits der christliche Altar als solcher nach allen bei ihm in Betracht kommenden Beziehungen, andererseits auch die Geschichte seiner Ausstattung, wie sie dem christlichen Altar im Laufe der Zeiten zuteil wurde. Diese letztere namentlich in kunstgeschichtlicher und künstlerischer Hinsicht sehr wichtige Würdigung des Altares enthält der ganze zweite Band. Ein reiches Abbildungsmaterial ist dem umfangreichen Texte am Schlusse angefügt. Mit diesem zweiten Bande Brauns ist der Wunsch Jakob Burckhardts in den »Beiträgen für Kunstgeschichte von Italien«, Basel 1898, erfüllt, wo der berühmte Kunstgelehrte in der ersten Abhandlung über das Altarbild sagt: »Es wäre eine sehr wichtige und lohnende Aufgabe, die sämtlichen Kunstformen des christlichen Altares in allen Ländern wenigstens nach den zeitlich und örtlich herrschenden Typen zu verfolgen und zwar nicht bloß in Worten, sondern in parallelen Abbildungen, welche wenigstens den einzelnen Typus als solchen kenntlich machen.« Die Schwierigkeiten, auf welche die Forschung stoßen würde, werden im folgenden keineswegs verhehlt. Burckhardt gibt auch kurz den Gang an, welchen eine derartige Untersuchung einschlagen müßte: »Da die Kunst, wenn nicht immer, so doch zu Zeiten, ihre allerhöchsten Kräfte auf die Verherrlichung des Altares

gewandt hat, müßte vor allem ermittelt werden, wie weit ihr nach Jahrhunderten und Ländern der kirchliche Ritus dabei hemmend und fördernd die Wege wies ...« Eine derartige wissenschaftliche Abhandlung über den Altar müßte mithin nicht bloß den stilgeschichtlichen Entwicklungsgang berücksichtigen, vielmehr auch in die Liturgie eindringen und sich mit der Geschichte des Altares innerhalb des kirchlichen Ritus beschäftigen. Einer solchen Riesenaufgabe hat sich nun Pater Braun unterzogen. Seine gelehrten und gründlichen Forschungen und Schilderungen haben uns die Kenntnis des christlichen Altares aller Stilperioden und aller Länder nach den verschiedensten Seiten hin in vollstem Umfange eröffnet. Es ist zu hoffen, daß damit die Altarbaukunst der Gegenwart gefördert werden wird. Bei der eminenten Bedeutung des Altares in Liturgie und Kunst ist eine solche Kenntnis von größter Wichtigkeit. Sie muß in erster Linie den Klerus berühren, sie muß aber auch in alle jene Kreise einziehen, die berufen sind, zu Fragen kirchlicher Architektur, Ausstattung und Inneneinrichtung Stellung zu nehmen, und nicht zuletzt in die Reihen der gestaltenden Künstler selbst.

Die Bedeutung des Altares in der vergangenen Kunst

In den letzten Jahrhunderten, die unserer Zeit vorangegangen, bestand zwischen Auftraggeber, dem Klerus, und den ausführenden künstlerischen Kräften eine enge Beziehung. Trotz aller Freiheit, die den Künstlern gelassen worden ist, traten doch allenthalben Wunsch und Wille des Auftraggebers deutlich hervor, sei es in der Grundrißbildung des betreffenden Kirchenbaues oder in der Behandlung der großen Deckenfresken, in der Wahl von allegorischen Darstellungen, die nur der Theologe kennt, in der Gestaltung des Altaraufbaues, der Altarblätter, Altarfiguren, der Tabernakellösung mit all den reichen wiederum geschultem theologischem Wissen entsprungenen Ideen. Gerade aus diesem engen Konnexe zwischen Klerus und Künstlern und aus der gegenseitigen Befruchtung heraus erwuchs im 17. und 18. Jahrhundert jene bedeutende Kirchenkunst, die in liturgischer Auswirkung, in künstlerischer Gestaltungskraft, in der Erfassung des spezifisch kirchlichen Geistes eine ganz eigene Welt für sich geschaffen hat, vor der wir heute staunend stehen. Sollte ein derartig ersprießliches Schaffen in der kirchlichen Kunst der Gegenwart in neuzeitlicher Prägung nicht mehr erzielt werden können? Es wird erreicht werden — aber nicht ohne in der Kunst der kirchlichen Vergangenheit in die Schule gegangen zu sein, nicht ohne in den Geist der älteren Kunst geschaut zu haben, um das, was man darin geschaut, in künstlerischer Eigenart zu verwerten und neu zu verarbeiten. Und da soll nun zum Zwecke wahrer Förderung der kirchlichen Gegenwartskunst ein gesundes Wechselverhältnis Platz greifen. In Kunstfragen, welche die theologische Seite berühren, soll die Meinung des Theologen gehört werden. Der Geistliche ist hier berechtigt und berufen, etwa Unkirchliches, den theologischen Anschauungen Widersprechendes, gegen die kirchliche Tradition Verstoßendes, den kirchlichen Takt Verletzendes hintanzuhalten. Weiterhin muß er auch darüber wachen, daß nichts Unangemessenes, Unzweckmäßiges, die Ausübung des kirchlichen Ritus Hemmendes oder die seelsorgliche Tätigkeit Behinderndes sich einschleiche. Andererseits soll hinwiederum der Geistliche das Kunstleben der Zeit auf sich wirken lassen, wie dies eine selbstverständliche Forderung an jeden Gebildeten ist. Er soll daher auch sein Kunsturteil unter strenge Selbstzucht nehmen. Damit erkennt er die Freiheit des künstlerischen Schaffens an, indem er sich hütet, hemmend oder störend in das künstlerische Gestalten einzugreifen.

Die Geschichte der Altarausstattung zeigt, daß jede Periode ihr bestes Können dargeboten, um ihr eigenstes im Geiste und Geschmacke der Zeit gelegenes Schönheitsideal durchzuführen, unbekümmert um die zurückliegende Kunst. Die in einem Tafelbande mit mehreren Hunderten von Altaranlagen Bayerns aneinandergereihten Altarretabeln[1]) vom ausgehenden Mittelalter bis in das 19. Jahrhundert hinein gewähren ein prächtiges Bild vor allem in dem hohen fesselnden Reiz, alle diese Altarbauten in geschlossener Reihe vorüberziehen zu lassen und sie in ihrer Vielseitigkeit vergleichend nebeneinander stellen zu können. Die in stereoskopischer Mannigfaltigkeit erscheinenden Altäre werden von uns geradezu als hohes nationales Kunstgut empfunden. Unverkennbar ist die Altarbaukunst in einer ununterbrochenen Entwicklung begriffen gewesen, in einem stilistischen Werdegang, der ein unaufhaltsames Vorwärtsdrängen bedeutet. Jene gegenseitige Durch-

[1]) Vgl. Richard Hoffmann, Bayerische Altarbaukunst, Georg Müller-Verlag, München 1923.

dringung und Befruchtung aller Kunstzweige, die den großen Epochen der Vergangenheit ein treibendes Element gewesen, machen sich auch in der Altarbaukunst all dieser Stilperioden bemerkbar. Es ist ein einzigartiger Zauber, der in der Altarbaukunst Bayerns ruht. Die vergangene Kunst der Altaranlage schuf aus der Kraft ihrer Überzeugung heraus, verbannte jedes schwächliche Wirken weit von sich und gestaltete unter dem Hochdruck des Könnens und Wollens voll Eifer und Begeisterung, die alles mit sich fortrissen. Aus den Altären vergangener Kunst spricht jener Kraftwille nach Erreichung des Schönheitsideals, das jedes Zeitalter anders gesehen, immer aber mit dem höchsten Einsatze seiner künstlerischen Tätigkeit sich gebildet hat. Im künstlerischen Gestalten zu Ehren des Altares und seiner hohen Bedeutung macht sich ein wahrer Wetteifer bemerkbar. Man will das Höchste erreichen, und diesem kraftvollen Willen kann niemand sich verschließen. In ihm schlummert das Geheimnis der packenden Gewalt, die alle diese Altäre der vergangenen Kunst — welchem Stile auch immer sie angehören mögen — auf uns ausüben.

Alte Altarformen und ihre Beziehungen zur Gegenwartskunst

Drei große Altarformen greifen wir aus der geschichtlichen Entwicklung des Altares heraus, das Altarciborium, den Altarbaldachin und das Retabel.

Zunächst das Altarciborium: Ein offenes vierseitiges Tempelchen von quadratischem Grundriß stellt sich um den Altar; darüber spannt sich ein auf vier Säulen ruhendes Dach. Das ist im allgemeinen der Haupttypus. Das Altarciborium, das zeitlich sehr weit zurückliegt und seinem ganzen Wesen nach eigentlich in der Hauptsache vor allem dem frühen und hohen Mittelalter eigen war und deshalb auch in diesen Perioden ganz besonders festen Fuß faßte, ist jedoch wenig zusagend für die Gegenwart. Wenn das Altarciborium auch in den romanischen Ländern sich nicht bloß auf das Mittelalter beschränkte, sondern noch in den nachmittelalterlichen Stilen angewendet worden ist, so hing das eben doch zu einem guten Teil mit der bei den südlichen Nationen so beliebten Basilikenanlage der dortigen Kirchen mit Kuppelbau über der Vierung von Haupt- und Querschiff zusammen und mit der Vorliebe, unter diese Kuppeln den Hauptaltar zu setzen. Im allgemeinen liegt das reine und strenge Altarciborium von uns zeitlich sehr entrückt. Unser heutiges Empfinden wie auch unsere deutschen Verhältnisse stehen der Idee des Ciboriumaltares als eines Gehäuses innerhalb eines anderen größeren Gehäuses, nämlich des Kirchenraumes, fremder gegenüber. Auch die heutige Liturgie wird mit einem Ciborium in dem ausgesprochenen Typus der alten Vorbilder keine vollkommene Befriedigung finden. Denn auf dem Hochaltar — in den meisten Fällen auch Sakramentsaltar — soll der Tabernakel im Innenraum des Gotteshauses nach allen Seiten frei dominieren. Die Expositio Sanctissimi und die dabei sich entfaltende Liturgie vertragen sich wenig mit dem engen Gehäuse einer Ciboriumanlage. Darum wäre auch das Aufgreifen des Altarciboriums in der Gegenwartskunst allgemein nicht als glücklich zu bezeichnen. Die Altarciborien, welche in Deutschland im 19. Jahrhundert entstanden, folgten stilistisch der Gotik oder dem romanischen Stile. Braun sagt mit Recht: »Für die Geschichte des Ciboriums sind sie, wie überhaupt die Altarciborien des 19. Jahrhunderts, von keiner Bedeutung. Neues, Originales bieten sie nicht.«

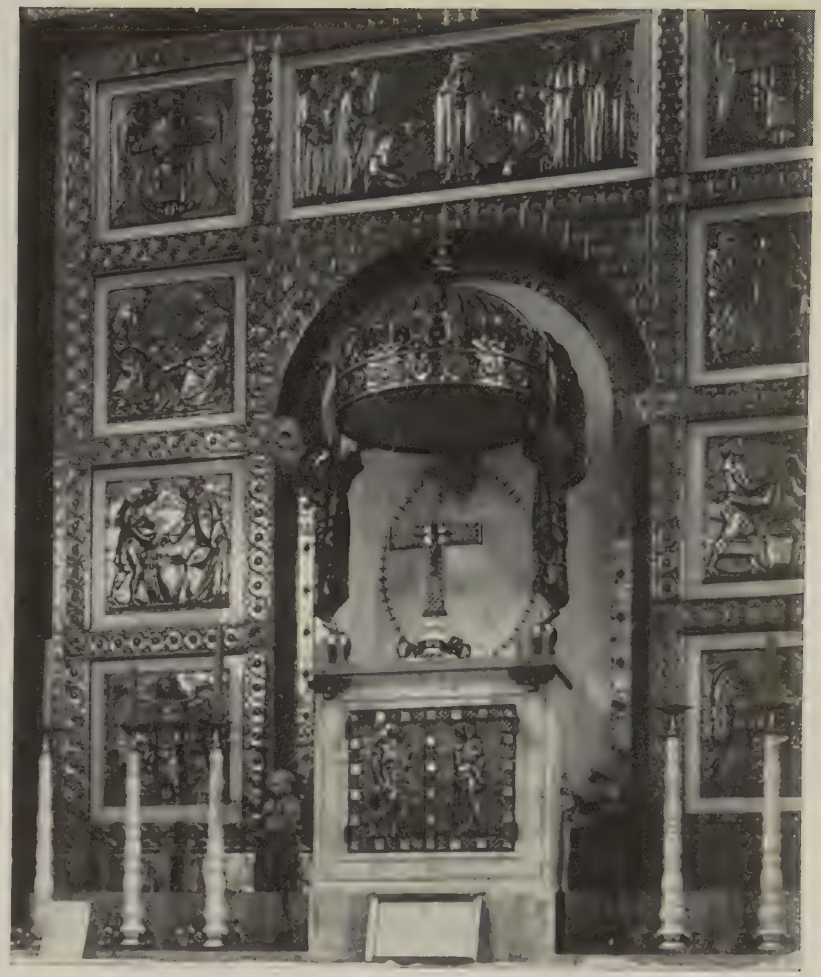
Eine weitere Altarform ist der Altarbaldachin. Da wir die Altarformen vor allem in Rücksicht auf die Gegenwartskunst behandeln wollen, so sei hier von dem Anfange des Auftretens des Baldachins im Altarbau und auch von seiner weiteren Entwicklung Abstand genommen. Für uns kommt vor allem die nachmittelalterliche Zeit in Frage, wo die Kunst sozusagen eine Vermischung des Altarciboriums mit dem Altarbaldachin eingegangen ist. Den Anstoß gab das Ciborium Berninis unter der gewaltigen Kuppel Michelangelos als Hochaltar von St. Peter zu Rom (1631—33). Berninis Schöpfung ist tonangebend geworden. Auch der katholische Norden hat ausgiebig davon im Altarbau Gebrauch gemacht, blieb aber nicht bei diesem noch verhältnismäßig strengen Typus des genialen Barockmeisters Italiens, sondern ging viel weiter, da eben die Ideen, welche seit Ausgang des 17. Jahrhunderts in Deutschland die weiteren Geschicke der Architektur im allgemeinen und des Altarbaues im besonderen beeinflußten, natürlich auch auf das Altarciborium nicht ohne Einfluß blieben. Es ist daher auch im Laufe des 18. Jahrhunderts zu den phantasievollsten mehr oder minder den Typus eines Altarbaldachins betonenden Lösungen gekommen. Diese Lösungen hingen selbstverständlich auch mit der Entwicklung des Kirchenbaues zusammen, wo eine Vorliebe für mehr oder weniger stark betonte zentrale Innenräume sich bemerkbar machte, in denen dann namentlich die Hochaltaranlage als imposante

ALBERT BOSSLET: HOCHALTAR IN RAMSEN (RHEINPFALZ)

Haupt- und Schlußwirkung sich geltend machen sollte. Dieser Typus des Altarbaldachins ist so phantasievoll und in seiner mannigfaltigen Durchbildung so ungemein wandlungsfähig für die Kunst der Gegenwart, daß er heute in der Altarlösung nicht unbeachtet gelassen werden darf.

Der am weitesten verbreitete Typus des Altares ist endlich das Retabel. Es ist auch der Altartypus des letzten Jahrhunderts. Schon die aufs Reichste sich entfaltende Kunst der sich auslebenden Gotik ist in jene Geleise eingelenkt, die in der weiteren Entwicklung für den Altar fast durchweg bestimmend geworden sind, nämlich das mehr oder minder reich ausgestattete Retabel, mit anderen Worten der Altarhochbau mit reichem Schmuck an Architektur, Plastik, Malerei und Ornamentik. Am Retabelaltar können sich Malerei und Plastik am bequemsten auswirken und ihre Kräfte am vorteilhaftesten ent-

HANS MILLER: HOCHALTAR IN PASING



HANS MILLER: TABERNAKEL VOM HOCHALTAR IN PASING

KARL BAUR: SEITENALTAR IM CRESCENTIAHEIM IN ALTÖTTING

falten. Auch für den allgemein üblichen architektonischen Ausbau des Kirchenraumes eignet sich wohl das Retabel am besten. Dazu kommt noch ein ganz wesentliches Moment, das von entscheidender Bedeutung für die Durchbildung des Retabelaltares in den letzten vergangenen Jahrhunderten gewesen ist und in der Ausprägung des kirchlichen Ritus beruht: Der Altar soll Mittel- und Brennpunkt des Kircheninnern sein, als solcher dominierend in der Kirchenarchitektur weithinschauend und von allen Seiten gesehen sich aufbauen. Der Umstand, daß der Hochaltar in weitaus den meisten Fällen auch Sakramentsaltar sein soll, greift besonders bedeutungsvoll in die Wahl der Anlage des Retabelaltares ein.

Der Sakramentsaltar

Wir kommen dabei von selbst zu dem wichtigen Kapitel der Lösung der Tabernakelfrage. Es ist ganz selbstverständlich, daß auf diesem schwierigen Gebiete jene Zeit, in der der kirchliche Ritus eine künstlerisch hohe und liturgisch zweckmäßige Verherrlichung des Altarsakramentes durchsetzen wollte, hierin auch verhältnismäßig Vollkommenes leistete. Und darum kennen wir auch heute noch keine besser gelösten Sakramentsaltäre in Verbindung mit dem Typus des Retabelaltares als jene glänzenden Anlagen des späteren 17. und vor allem des 18. Jahrhunderts.

Die gründlichen und deshalb höchst verdienstvollen Forschungen von Joseph Braun befassen sich in dem zweiten Bande (S. 639 ff.) seines Werkes über den christlichen Altar auch mit dem Altartabernakel in nachmittelalterlicher Zeit. Es erscheint uns für die Gegenwartskunst von besonderer Bedeutung, daß auch die bildenden Künstler Kenntnis von der Art des ersten Auftretens des Altartabernakels, von den Gründen seiner Beliebtheit bekommen, und daß sie dann weiterhin auch einen Einblick erlangen in die Art der Aufstellungsweise des Tabernakels auf dem Altare sowie in die künstlerische Lösung dieser Aufstellung auf der Mensa und in Verbindung mit dem Altarretabel d. h. mit dem Altarhochbau. Der Grund, weshalb sich der Altartabernakel in der nachmittelalterlichen Zeit —

KARL BAUR: RELIEF VOM ALTAR DER GEGENSEITE

bei uns freilich erst allgemein im schließenden 17. und dann besonders im 18. Jahrhundert — so stark einbürgerte, ist nicht bloß die Erwägung gewesen, daß dem allerheiligsten Sakramente der vornehmste Platz im Gotteshause gebühre, sondern es hatten zu einem guten Teile auch praktische Rücksichten Einfluß darauf. Seit dem Tridentinum (1545—1563) war das religiöse Leben infolge der kraftvollen Reformtätigkeit des Klerus und der Orden zu neuer Blüte erwacht und erstarkt. Es löste sich in einer ungeahnten Zunahme des Empfanges der hl. Kommunion seitens der Laien aus. Den großen Scharen, die sich zum Tische des Herrn drängten, konnte man nicht mehr lediglich die während einer heiligen Messe konsekrierten Hostien reichen. Es erwies sich als notwendig, eine größere Zahl von hl. Hostien im Tabernakel vorrätig zu haben. Diese hl. Hostien mußten nun auch in einer Weise aufbewahrt werden, daß der zelebrierende Geistliche, der in der Messe die Kommunion austeilte, sie leicht erreichen konnte und sich nicht gezwungen sah, nach seiner eigenen Kommunion den Altar zu verlassen, um aus dem Wandschrank oder dem Sakramentshäuschen das Allerheiligste herbeizuholen. Da war der einfachste Weg der, das Allerheiligste in einem auf dem Altar selbst befestigten und von dessen Vorderseite her erreichbaren Tabernakel unterzubringen.

Zu einer allgemein gleichmäßigen Aufstellungsweise des Altartabernakels ist es im Laufe der Kunstgeschichte nicht gekommen. Und das war auch gut. Denn gerade in der Abwechslung beruht der künstlerische Reiz. Pater Braun unterscheidet vier Typen in der Aufstellung des Altartabernakels. Man stellte den Tabernakel ohne Retabel auf den Altar (1. Typus), oder man brachte ihn in der Predella oder im Sockel des Retabels an (2. Typus). Oder man gab ihm seinen Platz in dem Retabel (3. Typus), oder schließlich man errichtete ihn vor dem hinter der Mensa sich aufbauenden Retabel (4. Typus).

Da man auf ein möglichst eindrucksvolles Retabel nicht verzichten wollte, andererseits aber den Tabernakel seiner Würde entsprechend als das Wichtigste zu kennzeichnen trach-

JOSEF SEITZ: HOCHALTAR IN MARIA-ROSENBERG (RHEINPFALZ)
Geschlossen

tete, so richtete man es so ein, daß der Tabernakel durch entsprechende Größe, durch Pracht der Ausstattung den Mittel- und Brennpunkt der ganzen Anlage bildete und nicht vom rückliegenden Hochbau erdrückt wurde. Andererseits nahm man auch Bedacht darauf, daß der Tabernakel harmonisch und gefällig dem Retabelaufbau sich einordnete und, obwohl ein selbständiger Bau, für das Auge mit dem Retabel trotzdem eine geschlossene Einheit darstellte. Ja, die Kunst des 18. Jahrhunderts in ihren beispiellos geschickt gelösten Sakramentsaltären brachte es sogar fertig, den großen Säulenbau des Retabels auch noch zur Betonung der hervorragenden Bedeutung des Tabernakels und zu seiner Verherrlichung insofern zu gestalten, als sich der Säulenbau arkadenförmig um den Tabernakel zieht und hoch oben mittelst eines glänzend dekorierten und äußerst bewegten Kronenbaldachins mit himmlischen Gloriolen überschattet. Auf diese Weise gelangte die Altarbaukunst des 18. Jahrhunderts nicht selten zum Typus des Altarbaldachins.

Auf das System und auf den Geist, der das System dieser Sakramentsaltäre des Spätbarock und Rokoko beherrschte, mag daher auch die Gegenwartskunst zurückgreifen. In der formalen Durchbildung freilich soll sie ihre eigenen Wege gehen. Im allgemeinen wird die Kunst des heutigen Altarbaues das oben beschriebene so ungemein glückliche Hauptmotiv des Typus 4 sich nicht entgehen lassen dürfen: Die Selbständigkeit von Altartisch und darauf gestelltem Tabernakel als architektonische Einheit gegenüber der zurückliegenden und gesondert gelösten Hochbauanlage, und beides vereint zu einem geschlossenen Ganzen. Diese Lösung befriedigt die Anforderungen des Ritus und vermag eine Fülle von künstlerischen Möglichkeiten zu bieten.

Aber nicht bloß hinsichtlich der Aufstellungsweise des Tabernakels bzw. der Eingliederung in den Altaraufbau ist die Altarbaukunst des 18. Jahrhunderts für die Gegenwartskunst von Bedeutung, sondern auch wegen der künstlerischen Lösung des Tabernakels selbst in seiner Zusammensetzung von Repositorium und Aussetzungsthronos.

JOSEF SEITZ UND HANS FAULHABER: HOCHALTAR IN MARIA-ROSENBERG (RHEINPFALZ)

Geöffnet

VERKÜNDIGUNG

HEIMSUCHUNG

HANS FAULHABER: FLÜGELRELIEFS VOM HOCHALTAR IN MARIA-ROSENBERG

GEBURT

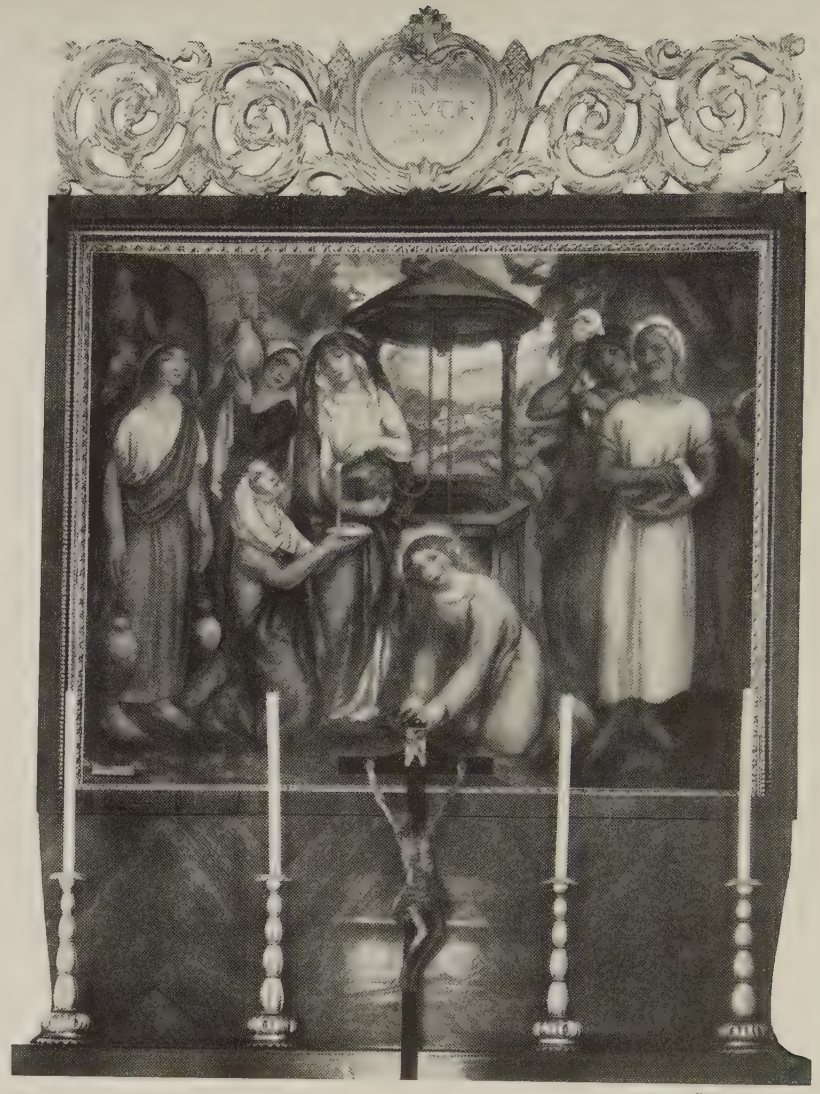
AUFOPFERUNG

HANS FAULHABER: FLÜGELRELIEFS VOM HOCHALTAR IN MARIA-ROSENBERG

PAUL SCHEURLE: FLÜGELRELIEFS VOM ALTAR IN KIPFENBERG

Gehen wir zunächst vom Gegenteil aus, nämlich von der Betrachtung der Altäre der Romantik und Nachromantik wie jener in der Gegenwart. Gegenüber dem 18. Jahrhundert läßt sich hier in der Behandlung des Sakramentsaltares ein ganz entschiedener Rückschritt feststellen. Seit den Tagen der Romantik bis in die Jetztzeit herein sieht man den über dem eigentlichen Tabernakel (Repositorium für Pyxis und Kustodia) sich erhebenden Aussetzungstabernakel in der Form eines durch Türen verschließbaren Schreines. Abgesehen davon, daß es ästhetisch nicht besonders schön ist, auf einem schon vorhandenen Tabernakel mit Türen nochmal einen solchen zu türmen, sprechen auch liturgische Vorschriften dagegen, da in ein und derselben Kirche bloß ein Tabernakel sich befinden soll. Mit feinem künstlerischen Gefühl ist das Rokoko dieser seit der Romantik leider wieder so häufigen Gewohnheit aus dem Wege gegangen, indem es durchweg die viel poesievollere Form der offenen Nische als Expositionstabernakel wählte. Alle diese Drehtabernakeln, die drei auf einer Drehwalze laufende Nischen vorführen, sind wohl bekannt. Sie sind auch im allgemeinen in den Kreisen des Klerus nicht unbeliebt. Kirchlich sind sie nicht verboten, insoferne als sie verschwinden müßten, im Gegenteil, man wird sie sorgfältig erhalten und nur im Notfalle verändern oder gar verdrängen. Dagegen werden Drehtabernakel jetzt nicht mehr neu geschaffen. Es muß daher eine andere Neulösung gefunden werden. Für den Klerus, der nach wie vor bestimmend sein soll als Auftraggeber und berufener Faktor sowie für den aus-

PAUL SCHEURLE: ALTAR IN KIFFENBERG (MITTELFRANKEN)



OTTO GRASSL: SEITENALTAR IN NIEDERNDORF BEI ERLANGEN

führenden Künstler, möchten wir als vorbildliche Anlage eines modernen Altartabernakels in der kirchlichen Gegenwartskunst folgendes Schema geben: Über dem zweitürigen Repositorium für Pyxis und Kustodia erhebt sich der Expositionstabernakel, bestimmt zur Aussetzung des Sanktissimum in der Monstranz, in Form eines Thronos. Nach liturgischer Vorschrift darf das hochwürdigste Gut nicht frei ohne Hoheitszeichen ausgesetzt werden, sondern nach römischem Ritus unter einem Baldachin in ‚loco eminenti', also an einem hervorragenden Platze. Dieser Platz kann nun bestehen in einer Art von freien Tempelchen und Baldachinen auf Säulchen oder in einer Art feststehender Nischenkomposition mit dementsprechender Bekrönung. Liturgisch und künstlerisch findet in einer solchen Lösung die hoheitsvolle Aufnahme für das Sakrament, das königlich geehrt sein soll, einen ganz anderen Ausdruck als in einem kastenartigen Türtabernakel. Nach römischem Ritus hat ein durch Türen verschließbarer Tabernakel als Expositionstabernakel überhaupt keinen Sinn. Denn das Wort »expositio« bezeichnet deutlich das freie und öffentliche Zurschaustellen des Allerheiligsten in der Monstranz zum Zwecke der öffentlichen Anbetung. Was haben dabei Türen zu tun, was das Öffnen und Schließen von Türen? Die heiligste Hostie soll nach römischem Ritus niemals in der Monstranz aufbewahrt im Tabernakel verschlossen gehalten werden. Sie soll vielmehr nach der »expositio« und dem feierlichen Segen aus der Monstranz genommen und in die Kustodia gelegt im Repositorium eingeschlossen werden. Sobald das Sanktissimum feierlich exponiert wird, ist der sinngemäße Platz der Hoheitsbaldachin, nicht aber ein Gehäuse, das auf- und zugeschlossen wird. Ein solches Gehäuse deutet immer auf längere Aufbewahrung im Tabernakel, was jedoch bei der Monstranz, wie oben bemerkt, nicht zutrifft. In Zukunft möge man bei Neuschöpfungen von Tabernakelanlagen ausschließlich derartige liturgisch einwandfreie Lösungen der Expositionsbaldachine oder Expositionsnischen über dem Repositorium in Auftrag geben. Auch nach der ästhetischen Seite hin eröffnet sich für den Künstler auf diese Weise eine ungeahnte Fülle schöner Anlagen.

Anläßlich der Behandlung der Tabernakelfrage sei auch noch des Konopäums Erwähnung getan. Dasselbe ist eine Art Mantel oder Verhängung, welche den Tabernakel umgibt und verhüllt. Wie das Ciboriummäntelchen den Speisekelch und das Kelchvelum den Meßkelch verhüllt, so das Konopäum den Tabernakel. Es ist eine auszeichnende Zier des Tabernakels der Ehrfurcht halber. Auch die christliche Bundeslade, der Tabernakel, soll nur mit Scheu und Ehrfurcht betrachtet werden und unehrerbietigen Augen entzogen sein. Zudem soll auch der Gedanke des Mysteriösen, des Geheimnisvollen, des Undurchdringlichen, womit unser Herr im Allerheiligsten Sakramente sich umkleidet, ausgedrückt werden. Ehedem spielte das Konopäum eine große Rolle, geriet aber dann mehr in Vergessenheit und außer Gebrauch wenigstens in seiner eigentlichen rituellen Anwendung. Eine Art Reminiszenz daran sind die Vorhänge und die Seidenverkleidung innerhalb der Repositorien bzw. Expositionsnischen. Dieses altehrwürdige Konopäum könnte nun seiner ganzen Bedeutung nach wieder mehr in den Vordergrund treten und zur Anwendung kommen, insoferne als weißseidene, etwa mit Goldfransen verbrämte Gehänge den Expositionsthronos d. h. den Platz der Aussetzung in der Monstranz für gewöhnlich verhüllen und nur im Momente der »expositio« geöffnet d. h. auseinandergezogen werden. Dies hätte auch aus dem Grunde viel für sich, weil nun der geheimnisvolle mit Ehrfurcht und in Pracht zubereitete Ort der Aussetzung des Allerheiligsten nicht für beständig offen zur Schau steht, sondern durch einen herabhängenden Seidenvorhang geheimnisvoll verhüllt wird. Es erscheint nämlich nicht angezeigt, daß der Thronos für die Monstranz beständig offen bleibt und in ihm das Altarkreuz untergebracht wird. Letzteres hat von Rechts wegen im Throne nichts zu schaffen. Dieser Ehrenplatz darf nur der Monstranz mit der hl. Hostie reserviert bleiben. Ist nun für gewöhnlich der Aussetzungsthronos durch einen Vorhang verhüllt, so kann über dem Türchentabernakel auf einer vielleicht etwas vorkragenden Konsole der entsprechende Platz für das Altarkreuz geschaffen werden. Auf diese Art steht das Altarkreuz nicht im Aussetzungsthronos, sondern vor demselben.

Beim Bau von Sakramentsaltären soll die Gegenwartskunst von der Lösung des eigentlichen Altartypus in Verbindung mit dem darauf sich aufbauenden Tabernakel (zusammengesetzt aus Repositorium und Expositionsthronos) ausgehen. Die Tabernakelanlage soll grundlegend und bestimmend für die weitere Durchbildung des Retabels sein. Der begabte Künstler wird dann von selbst auf gute Lösungen im Altarhochbau kommen. Gerade hier bietet zweifellos die Altarbaukunst des 18. Jahrhunderts eine Menge von

HANS PANZER: ST. GEORG
ALTARGRUPPE FÜR STUBENBERG (NIEDERBAYERN)

vorbildlichen Anhaltspunkten: Bald stellt sich der Hochbau in Form einer Säulenarkade um den selbständig gelösten Tabernakelbau und hält in architektonischer Lösung das Hochaltarblatt oder die plastische Mittelgruppe umschlossen. Bald wiederum tritt das Hochaltarretabulum hinter dem Tabernakelbau zurück und verbindet sich mit der Architektur des Chorschlusses. Oder es verzichtet die Hochbauanlage auf jede Architektur und löst sich in reine Dekoration auf. Kurz und gut, das 18. Jahrhundert ist für die Gegenwartskunst im Altarbau äußerst anregend. Mit diesem Hinweis auf die Tabernakelaltäre des Barock und Rokoko möchten wir aber nicht mißverstanden werden. Wir halten uns von dem Vorwurfe frei, als ob nur Altäre jener Stile für Sakramentsaltäre sich eignen würden und deshalb unmittelbar nachgeahmt werden müßten. Gewiß nicht. Die gewaltig aufgetürmten Barock- und die in üppigster Entfaltung sich ergehenden Rokokoaltäre lieben wir zwar als Kinder ihrer Zeit und bewundern sie als solche. Es würden aber Neuschöpfungen in ihrer Art heutigentages aus verschiedenen Gründen nicht mehr ansprechen. Unser religiöses Fühlen und Empfinden ist anders eingestellt. Es soll daher auch die Kunst sich darnach von selbst richten. Trotzdem halten wir den Hinweis auf die Altäre des 18. Jahrhunderts nicht für irreführend, sondern für berechtigt, besonders wenn wir an die Lösung des Sakramentsaltares denken. Denn eine Kunst, die auf dem Gebiete des Altarbaues im formalen Können der architektonischen und dekorativen Lösungen so hoch steht, über eine so reiche Gestaltungskraft verfügt, so unerschöpflich an Ideen ist, die zudem der Liturgie und ihren Forderungen so entgegenkommt, die den kirchlichen Geist voll zu erfassen versteht und die deshalb auch zu einer beispiellosen Volkstümlichkeit gelangt ist, eine solche Kunst ragt zweifellos im gewissen Sinne mitbestimmend auch in die heutige Zeit herein. Dazu kommt, daß in der kirchlichen Kunst die Tradition bekanntlich eine große Rolle spielt. Es würde sich bitter rächen, wenn die Kunst sich über diese Tradition hinwegsetzen wollte. Ganz besonders trifft dies auch beim Altarbau zu. Hier soll für die gegenwärtige Kunst jene

THOMAS BUSCHER: ENGELGRUPPE VOM HOCHALTAR
IN TAUBERBISCHOFSHEIM

HANS PANZER: TABERNAKELENGEL FÜR DEN HOCHALTAR
IN STUBENBERG

THOMAS BUSCHER: SCHREINRELIEF VOM HOCHALTAR IN MANNHEIM

Tradition heilig sein, die aus der Gegenreformation in der katholischen Kirche für Gestaltung und Schmuck des Altares und des Tabernakels sich entwickelt und der Altaranlage jene für die Entfaltung der Liturgie geeignetste Form gegeben hat, die heute noch Geltung besitzt.

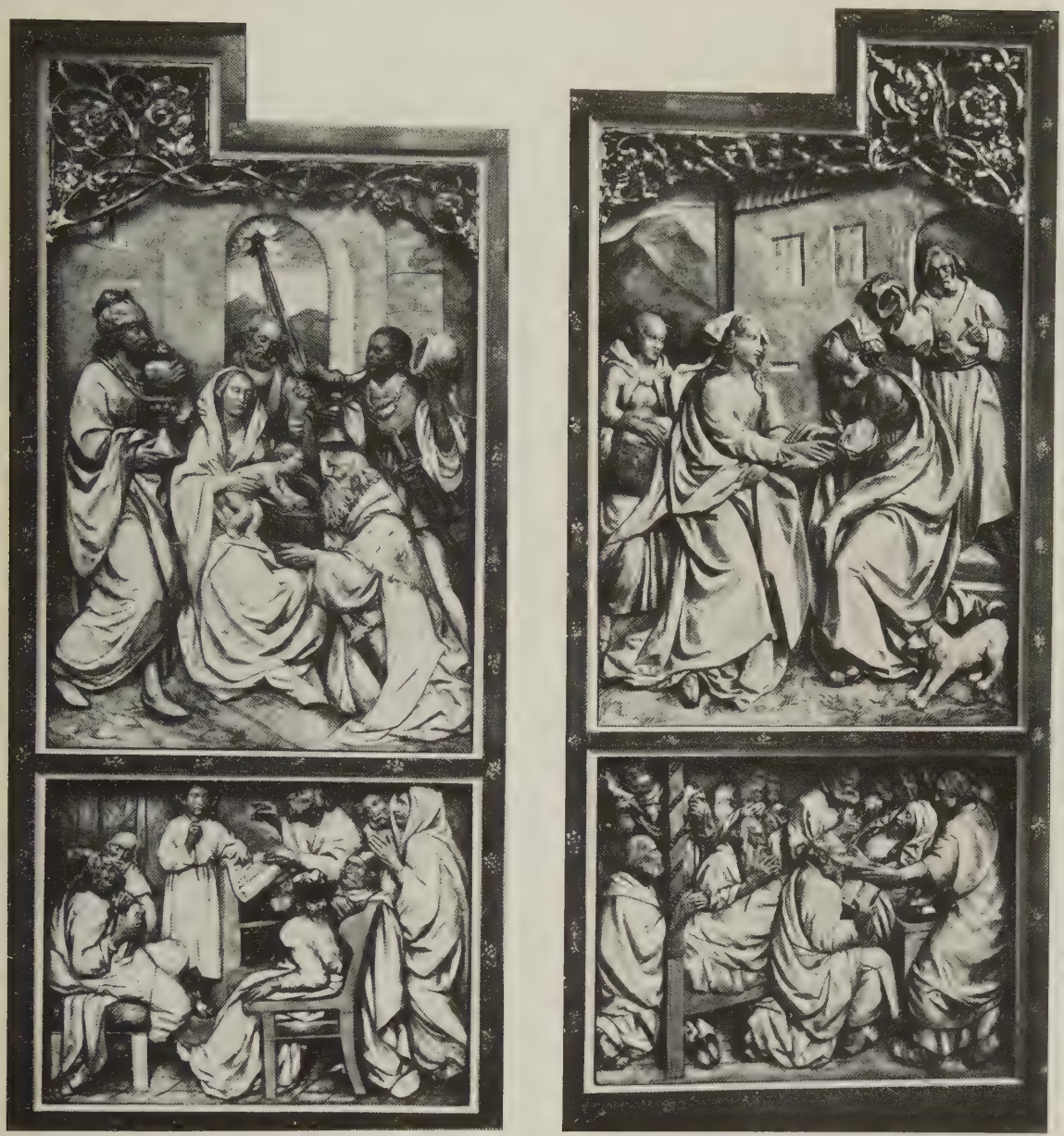
Winke zu künstlerischer Hebung des Altaraufbaues

Die Kritik bringt den Altären der Gegenwartskunst bei Gelegenheit eines Vergleiches mit alter Altarbaukunst wenig Sympathie entgegen. Der Abstand zwischen den Neuschöpfungen auf dem Gebiete der Altarbaukunst und den vorausgegangenen Altären der verschiedenen Stile und Stilphasen ist in der Darbietung der künstlerischen Ausdrucksmittel allerdings sehr in die Augen springend. Zugegeben, daß diese unter dem Eindrucke der großartigen Altarbaukunst der vergangenen Jahrhunderte stehende Kritik allzu scharf ist, wenn sie diese neuzeitlichen Altäre samt und sonders als »unorganische und undisziplinierte Machwerke« bezeichnet und wenn man den betreffenden Künstlern jedwede Befähigung und besonders alles ernste Ringen und Streben in einer Zeit anderer und zweifellos erschwerter Verhältnisse abspricht, — das eine bleibt wahr, daß gerade auf dem Gebiete des Altarbaues die Gegenwartskunst sich mit weit mehr Kraft als bisher einsetzen muß. Vor allem schadet ihrem Vorwärtskommen und ihrer gesunden und frischen Entwicklung ein sehr verderblicher Eklektizismus, der unsicher

THOMAS BUSCHER: FLÜGELRELIEFS VON MANNHEIM

hin- und herpendelt, bald an irgendeinem längst entschwundenen Altartypus anzuknüpfen sucht, bald im krampfhaften Streben nach künstlerischer Originalität aus Formen alter Altarkunst Neues zu produzieren trachtet. Wie weit man damit kommt, das zeigen zur Genüge oft ganz verunglückte Altarschöpfungen. Im Grunde genommen sind diese in ihrer Art künstlerisch belangloser als selbst die oft so geschmähten Altäre der Romantik. Die Formenwelt der letzteren entwuchs der Bewunderung für den größten der kirchlichen Stile des Mittelalters, für die Gotik, und diese Bewunderung mutet in ihrem Ernst und dem Eifer, womit sie sich betätigt, in gewissem Sinne uns heute sogar rührend an. Jedenfalls lag in dieser Zeit der Romantik bei allen Fehlern, die ihr innewohnen, ein zielbewußtes Streben in der Kunst, das sich immerhin noch sympathischer auslöst als das Gegenteil, nämlich unreifes Wählen zwischen diesen und jenen Formen alter Kunst.

Welches sind nun die Gründe, weshalb die neuere und neueste Kunst sich verhältnismäßig



THOMAS BUSCHER: FLÜGELRELIEFS VON MANNHEIM

selten zu wirklich künstlerisch guten Altarlösungen aufschwingt, die sich gegenüber den mit Recht bewunderten Altären der Vergangenheit einigermaßen behaupten können?

Zunächst mag es daher kommen, daß die künstlerische Wirkung einer neuen Altaranlage nicht in die rechten Beziehungen zur architektonischen Erscheinung des ganzen Kirchenbaues gebracht wird. Und doch spielt die Eingliederung des Altares in den Innenraum eine wesentliche Rolle. Das wurde früher nie übersehen. Betrachten wir uns nur einmal die zeitlich und auch sonst näherliegenden Barock- und Rokokokirchen! Hier gestaltete der Baumeister die Chorschlüsse oder die baulichen Übergänge vom Chor zum Langhaus oder auch die einzelnen Nischen und Kapellen im Langhause von vorneherein für die Aufnahme der maßstäblich und formal dazu abgestimmten Altäre. Eine derartige Zusammenarbeit zwischen den die Architektur ausführenden und die Innenausstattung besorgenden Kräften vermissen wir heute nicht selten. Daraus erklärt sich auch z. B. das Fehlen einer

wirkungsvollen Einkomponierung einer Hochaltaranlage in die Architektur des Chorschlusses. Oder es gelingt nicht, in Anordnung und Durchführung der Nebenaltäre jenen bewunderungswürdigen Dreiklang zu erzielen, der unsere Barock- und Rokokokirchen in dem harmonischen Zusammenschluß von Hochaltar und Seitenaltären gleich beim Eintritt in den Raum so sehr auszeichnet.

Ein weiterer Grund, weshalb unsere neuen Altarbauten oft so wenig befriedigen, ist die Ideenarmut, unter der die architektonische Anlage wie die ornamentale Ausstattung leiden. Maler und Bildhauer setzen oft ihr ganzes Können daran und liefern tüchtige Leistungen der christlichen Gegenwartskunst. Aber ihre Gemälde oder Reliefs gelangen zu keiner künstlerisch befriedigenden Wirkung, da eben die sie umgebende Architekur und Ornamentik des Altaraufbaues versagen. Und doch bietet sich gerade im Altarbau eine schier unerschöpfliche Fülle von Ideen dar. Man vergegenwärtige sich nur, was der Altar in der kirchlichen Kunst bedeutet, und welch große Rolle die Tradition in seiner Ausgestaltung spielt. Der Altar setzt sich aus wichtigen Bestandteilen für den Aufbau zusammen. Diesen Teilen ist eine ganz bestimmte Aufgabe zugewiesen. Es liegt in ihnen ein tiefer Sinn: Symbolik des Altares. Da ist vor allem die Mensa. Auf ihr wird das heilige Opfer dargebracht. Ihre künstlerische Durchbildung darf daher nicht vernachlässigt werden. Dann folgt die Leuchterstufe. Sie muß zweckmäßigen Raum für Aufstellung der Leuchter bieten, und in ihrer Mitte ist der Standort für das Kruzifix, das einen integrierenden Bestandteil bildet und nie fehlen darf. Das Altarkreuz nimmt den Mittelpunkt des Tisches ein, vor ihm werden Brot und Wein Gott aufgeopfert. Die Predella hat wieder eine ganz besondere Bedeutung. In ihr können Reliquien von Heiligen eingelassen sein oder sie enthält bei Sakramentsaltären die seitlichen Flügelanlagen für den Tabernakelbau. Ihr Schmuck bezieht sich dann auf den Tabernakel. Darüber erheben sich der Altarhochbau mit einem Gemälde oder einem plastischen Bilde und als Schluß die Giebelbekrönung. Im Laufe der christlichen Jahrhunderte hat die Tradition eine besondere Form und Zier je nach dem Stile der verschiedenen Perioden geschaffen. Diese Formen in ihren Maßverhältnissen und in den ihnen zugewiesenen Aufgaben müssen auch der Gegenwartskunst heilig sein. Sie darf sich nicht darüber hinwegsetzen und eigene Wege gehen. So soll die Predella nicht verkümmert werden, die Leuchterstufe darf nicht verschwinden, um dann an ganz anderen Plätzen die Leuchter anzuordnen. Ein würdiger Platz muß für das Altarkreuz geschaffen werden usw. Und dann die wunderbare Sprache, die der Altarbau im Laufe der einzelnen Stilperioden gesprochen! In der romanischen Zeit bildete der Altar mehr oder minder das Grab oder das Gehäuse von Überresten der Heiligen; darum sind kostbare Reliquienschreine rückwärts auf die Mensa gesetzt. Die Gotik verfolgte didaktische Ziele. Auf ihren Flügelaltären wurden in Malereien und Reliefs das Leiden und Sterben des Herrn in den Passionsdarstellungen, Bilder der allerseligsten Jungfrau Maria in den sogenannten »Marienleben« sowie die Geschichte der Heiligen dargestellt. Der gotische Schreinaltar offenbart das Geheimnis der Blume: Wie sich die Blume in sonnigen Zeiten entfaltet, bei Regenwetter oder in der Dämmerung aber ihre Blumenblätter schließt, so enthüllt der gotische Altar in den glanzvollen Zeiten des Kirchenjahres seinen Schrein und öffnet die Flügel. In den sogenannten geschlossenen Zeiten des Jahres — Advent und Fasten — schliessen sich die Flügel, und ernste Darstellungen zeigen sich auf dem geschlossenen Flügelschrein den Gläubigen. Über dem gotischen Schreinaltar liegt ein sinniger Hauch, der in der Art seines Aufbaues, in der ätherischen Zartheit der Ornamentik, in der Farbe der Bilder und in den anmutsvollen Bewegungen der Statuen zum Ausdruck kommt.

Demgegenüber will der Renaissancealtar den Triumph der Kirche offenbaren. Sein Aufbau bewegt sich in der majestätischen Pracht der säulengeschmückten Triumphbögen. Welche Lebensfülle im Aufbau und in der Dekoration verkünden nicht die Barock- und Rokokoaltäre! Reich und scheinbar unversiegbar fließt bei ihnen die Quelle der künstlerischen Inspiration, Phantasie und Erfindungskraft; dabei sind trotzdem kirchlicher Takt und Würde gewahrt. Ein gewaltiges »sursum corda!« Das Sinnliche ist geadelt, ein ununterbrochener Kontakt ist mit dem Geschehen am Altare in religiöser Erhebung hergestellt. In Gruppen glänzender Säulenarkaden von Engeln und Heiligen umgeben erstrahlt als Mittel- und Brennpunkt der Tabernakel. In froher Bejahung aller Wirklichkeit sind sämtliche natürliche Ausdrucksmittel in den Dienst religiöser Kunst gestellt. Und das mit einem verblüffenden Geschicke, aber trotzdem in einer die religiösen Gefühle

THOMAS BUSCHER: TABERNAKEL VON TAUBERBISCHOFSHEIM

THOMAS BUSCHER: TABERNAKEL VON MANNHEIM

keineswegs verletzenden Art. Wunderbar dünkt uns gebildeten Menschen »diese harmonische Gesamtkultur, die von festem Erdboden in den Himmel reichte und zu der wir Menschen von heute nur wie zu einem fernen unerreichbaren Traumbilde emporschauen müssen«.

So sollen die klare aus kirchlicher Tradition entwachsene Zusammensetzung, die symbolische Sprache, die liturgischen Gesetze, die Würde des Aufbaues, die Wahl sinnreicher Ornamentik — lauter Momente des Altarbaues vergangener Kunst — auch für die Gegenwartskunst Richtschnur sein und auf sie belebend und fruchtbar einwirken.

Zu einer künstlerisch befriedigenden Altarbaukunst der Gegenwart gehört ferner eine gut durchgeführte Polychromie. Die Altäre der vergangenen Kunst sind hierin mustergültig. Die fein berechnete Fassung ihres Aufbaues, ihrer Ornamentik, ihrer figürlichen Plastik ist wahrhaft vorbildlich. Die Polychromie hat die Altäre der vergangenen Stilperioden in ihrer künstlerischen Wirkung eigentlich erst zu dem gemacht, was sie

ALBERT FIGEL: ADAM UND EVA IM PARADIES VOM ALTAR DER GEGENSEITE

sind. Sie war von jeher ein integrierender Bestandteil der Altarbaukunst. Es spielten dabei aber nicht etwa bloß ästhetische Rücksichten mit, die jenen wunderbaren Zusammenklang der Farbe auf den Altären hervorrufen — vielmehr war die Wahl der einzelnen Farbtöne in der Architektur, in der Dekoration, in den Altarfiguren usw. von einem ganz eminenten künstlerischen Takt eingegeben, der den religiösen und kirchlichen Charakter der Kunst in außerordentlicher Feinheit traf. Es ist eine ganz eigenartige Welt in Form und Farbe, die sich vor uns auftut und uns fesselnd gefangen hält. Ganz anders zu jener Zeit, da die Polychromie in der Altarbaukunst versagte! Die ungünstige Wirkung der Altäre in der Periode der Romantik und Nachromantik, ja noch lange hernach bis in die Gegenwart herein liegt zum großen Teil in der Farblosigkeit des architektonischen Aufbaues, im Mangel an glücklicher Verteilung der Farbtöne, in unangenehm wirkender Buntheit oder in naturalistischer Behandlung der Gewänder der Figuren, wodurch die Heiligendarstellungen ihres sie verklärenden Nimbus beraubt und ins Profane herabgezogen werden. Wie wird dies alles als Disharmonie empfunden gegenüber der einzigartig harmonischen Geschlossenheit an den Altären der vergangenen Stile, die in der lebhaften Polychromie ihres Aufbaues und in der am rechten Platze angewandten Vergoldung im Vereine mit den in satter Vergoldung erstrahlenden oder in zartes Polierweiß getauchten Figuren und Gruppen eine wunderbar stimmungsvolle und kirchlich würdige Wirkung erzielen.

Die Gegenwartskunst kann also bei Gestaltung ihrer Altäre von dem System der Polychromie der alten Altarbaukunst nur lernen.

Neue Altäre

Zu den im Bilde vorgeführten verschiedenen Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Altarbaukunst bemerken wir folgendes:

Der Hochaltar zu Ramsen in der Rheinpfalz ist nach dem Entwurfe von Architekt Baurat A. Boßlet, München, im pfälzischen Sandstein mit dekorativen Marmoreinlagen, der

ALBERT FIGEL UND RICHARD STEIDLE: ALTAR IM SCHWESTERNHEIM ZUR HL. FAMILIE IN MÜNCHEN (BLUMENSTRASSE)

Tabernakel in Metallarbeit gefertigt. Die Steinarbeit rührt von Christian Hocke, die Treibarbeit von Klopfer in Kaiserslautern, die Bildhauerarbeit von Berndt in Kaiserslautern her. Dem Material Rechnung tragend ist der Altar eine gut gelöste Arbeit, in ruhigen Formen gehalten. Die Tabernakellösung ist liturgisch einwandfrei und ästhetisch befriedigend: über dem Türchentabernakel (Repositorium) der Thron für Aussetzung des Allerheiligsten (Expositio sanctissimi), als Säulentempelchen konstruiert.

Der Hochaltar der Pasinger Stadtpfarrkirche geht auf den Entwurf des Münchener Bildhauers Hans Miller zurück. Auf einfacher Tischmensa mit vier Säulen aus verschiedenem Marmor steigt der Aufbau in Form einer Ikonie an: Hochrechteckige Wandfläche mit messinggetriebenen Reliefs um den Sakramentstabernakel. Darüber Dreiecksgiebel. Die Reliefdarstellungen beziehen sich sämtlich auf das Altarsakrament. Originell der Thronos für das Allerheiligste in Form einer von Engeln getragenen Krone. Der Altar zeigt eine glückliche Lösung in der Verbindung von Ikonialtar (Retabelaltar) mit Tabernakelanlage (Typus 3). Die Gesamtwirkung ist feierlich.

In der Hauskapelle des Kreszentiaheims zu Altötting ist der eine der beiden Seitenaltäre eine Stiftung der Prinzessin Arnulf von Bayern für ihren im Weltkriege gefallenen Sohn, den Prinzen Heinrich von Bayern. Der Altar stammt von Bildhauer Karl Baur-München. Er zeigt geschnitztes Rankenwerk, reich in Glanzvergoldung, in den Blätterrippen birnbaumschwarz wie die ganze Architektur in Birnbaumholz schwarz gebeizt und poliert. Die Reliefs sind aus Lindenholz und polierweiß gefaßt mit sparsamer Verwendung von Gold. Das Hauptrelief steht im Zusammenhang mit den beiden kleinen figürlichen Darstellungen darüber und darunter und symbolisiert die drei Opfer: Opfer Abrahams, Kreuzopfer des Neuen Bundes und Kriegsopfer, als Hauptrelief in der Mitte: Die »Patrona Bavariae« mit Kind verehren der im Weltkrieg gefallene Prinz mit seiner Mutter sowie das in der Heimat zurückgebliebene Volk in den drei Repräsentanten Kind, Frau und Greis.

Die Wallfahrtskirche Maria Rosenberg in der Westpfalz bei Pirmasens erhielt einen neuen Hochaltar in der Anlage eines Sakramentsaltares nach Typus 2. In der Mitte erhebt sich der Tabernakel mit Repositorium und Thronos, von zwei Säulen flankiert, die ein Dach tragen. Seitlich auf Flügeln vier Darstellungen aus dem Marienleben: Mariä Verkündigung, Mariä Heimsuchung, Geburt Christi und Darstellung im Tempel, Holzarbeiten von Bildhauer Hans Faulhaber-München. Es sind tüchtige Leistungen von innigem Gefühl. In geschlossenem Zustande schmücken die Seitenteile Messingbelage mit getriebenen Symbolen, gefertigt von Goldschmied Joseph Seitz in München. Geöffnet ruft der Altar in den ganz vergoldeten Flügelreliefs einen feierlichen Eindruck hervor, geschlossen treten die Seitenteile in organische Verbindung zum Tabernakel. So befriedigend die Arbeiten von Bildhauer und Goldschmied, so sagt das architektonische Altargefüge wenig. Es kommt unserem Verständnisse erst dann näher, wenn wir den Altar an seinem Standort im Chor der Kirche vor den großen in satter Farbenpracht gehaltenen Gemälden der Chorapside, ausgeführt von Kunstmaler Rauch-München, sehen. Wegen dieses Farbenhintergrundes konnte auf ein reicher durchgeführtes Altargehäuse verzichtet werden. Einzig und allein im Schimmer des Goldes soll der Altar mit seinen Skulpturen im Chorraum wirken und sich leuchtend aus der Farbenapsis heben.

Der Flügelaltar von Bildhauer Paul Scheurle-München für Kipfenberg bringt im Aufbau nichts Neues, sondern schließt sich stark an die Gotik an. In seiner Schlichtheit ist er aber von großem Reiz. Auf einer aus Marmorplatten gefügten Mensa steht die stark eingezogene Predella mit Leuchterstufe und Tabernakel. Darüber der Schrein mit den Flügeln. Als Bekrönung ist auf den Schrein eine Kreuzigungsgruppe mit den Assistenzfiguren Maria und Johannes gestellt, ihrer Aufgabe entsprechend mehr dekorativ erfaßt und in der Silhouettenwirkung mit Glück durchgebildet. Die Hauptfiguren — Madonna sitzend mit dem göttlichen Kinde im Schoße, St. Joseph und St. Johannes-Baptista — stehen vielleicht etwas unvermittelt im Schreine. Der künstlerische Schwerpunkt liegt offenbar in den trefflich in die Flügelquadrate komponierten Reliefszenen Mariä Verkündigung, Flucht nach Ägypten, Ölberg und Auferstehung.

Eine Flügelaltarlösung anderer Art bringt der Altar für die Hauskapelle im Schwesternheim zur heiligen Familie an der Blumenstraße zu München. Der Aufbau zeigt Anlehnung an den altbayerischen Barock. Das große Mittelbild ist von einem mit Blattwerk verzierten Rahmen umschlossen, dessen abschließende Bekrönung durchbrochenes Rankenwerk

MADONNA

ST. FRANZISKUS

FRANZ DREXLER: ALTARGRUPPEN FÜR DIE NEUE KIRCHE IN GEISELGASTEIG BEI MÜNCHEN

in Spiralen zeigt. Seitlich Flügel mit je drei Darstellungen. Die Flügelkomposition ruht auf volutenbegrenzter Predella mit Tabernakel. Darunter geschweifte Mensa. Aufbau und Ornamentik gehen auf den Entwurf von Architekt Richard Steidle-München zurück. Die Malereien fertigte Albert Figel-München. In heitere Farbenpracht getaucht spielt sich auf dem Hauptbilde die traute Heimlichkeit des Lebens der hl. Familie im Hause Nazareth ab — in Gebet und Arbeit. Szenen aus dem Alten und Neuen Testamente begleiten auf den Flügeln das Mittelbild: Erschaffung des ersten Menschenpaares, korrespondierend der Sündenfall, Mariä Heimsuchung und Hochzeit zu Kana, Jesus der Kinderfreund und Begegnung des Heilandes mit den Frauen auf dem Leidenswege nach Golgatha. Aus apartem dunklem Grunde leuchten plastisch umrissen und doch wieder von milden Farbenakkorden umflossen die jeweiligen Vorführungen. Das Schwarz des Altaraufbaues und der Flügelumrahmungen sowie das Glanzgold der Schnitzereien halten das Ganze trefflich zusammen. Der Altar ist ein Werk christlicher Erbauungskunst im Geiste vergangener Altarausstattung, aber durchaus dem religiösen Empfinden des heutigen Menschen angepaßt.

Wieder mit anderen Mitteln in Komposition und Farbe bringt Kunstmaler Otto Graßl-München die heiligen Vorgänge auf seinen Altarblättern für die Seitenaltäre der Kirche in Niederndorf bei Erlangen nahe. Des Künstlers Streben geht mit feinem Gefühl und großem Können dahin, die erhabene Weihestimmung, die den Vorgängen innewohnt, wiederzugeben; er versteht es, ferne aller Süßlichkeit, den verklärenden Hauch erbauender und innerlich erhebender Kunst über seine Kompositionen zu legen. Das eine Gemälde, das wir im Bilde zeigen, ist bestimmt für die dortige Arbeiterschaft und illustriert das Wort der Heiligen Schrift: »Wirket, so lange es Tag ist!« In sinnreicher Weise verherrlicht der Künstler den Segen der männlichen und weiblichen Arbeit. Das andere Bild ist dem Bauernstand gewidmet: Christus segnet die Früchte des Feldes. Bedauer-

BENNO UND HANS MILLER: HERZ-JESU-ALTAR IN DER STADTPFARRKIRCHE ST. RUPERT-MÜNCHEN

BENNO UND HANS MILLER: HERZ-JESU VOM ALTAR DER GEGENSEITE

KARL BAUR: ALTAR DER KAPELLE DER ENGLISCHEN FRÄULEIN IN DEGGENDORF

KARL BAUR: ALTAR IN DER KAPELLE DER ENGLISCHEN FRÄULEIN IN DEGGENDORF

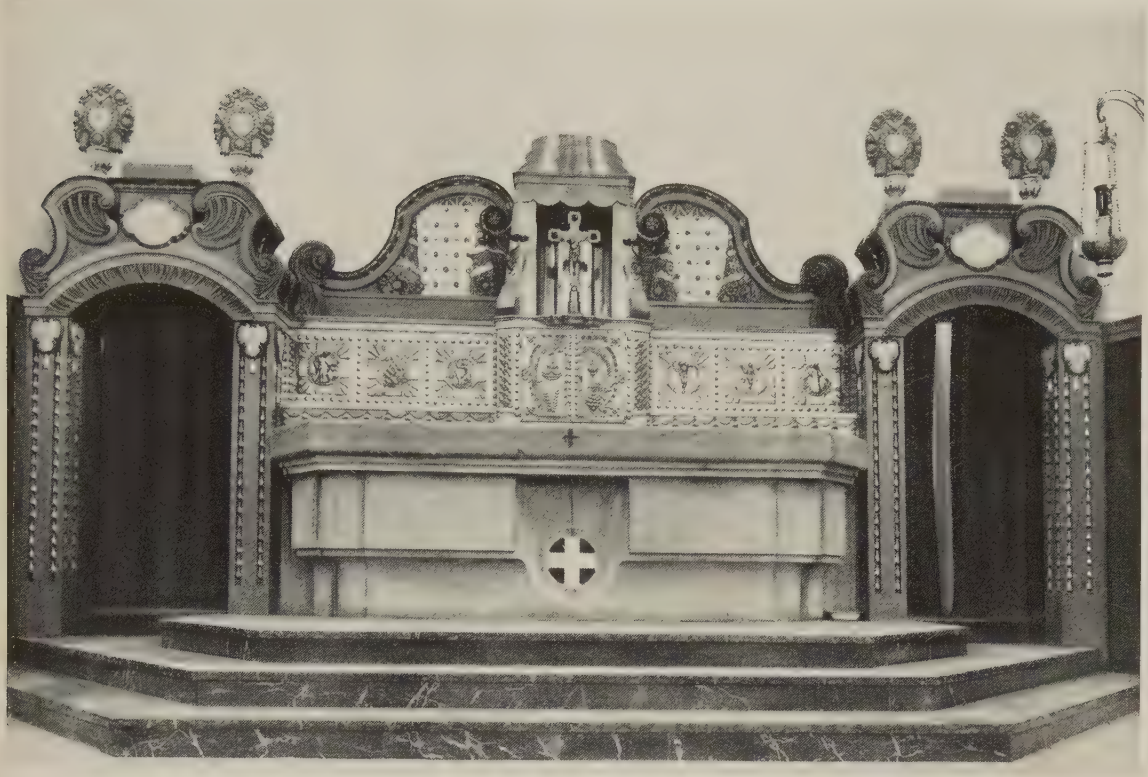
licherweise erlaubten es in damaliger schwerer Zeit die Mittel nicht, einen reicheren Rahmen für die farbig sehr gebundenen Kompositionen der Altarblätter zu schaffen.

Für den neuen Hochaltar der Pfarrkirche zu Stubenberg im Rottal — Diözese Passau — schnitzte Bildhauer Hans Panzer-München als Hauptgruppe St. Georg sowie zwei Tabernakelengel. Die Wirkung der Reiterfigur, z. Z. im Glaspalast ausgestellt, wird erst in der großen Altararchitektur zur Geltung kommen, die bis jetzt leider nur im Entwurfe von Architekt Albinger-Partenkirchen vorliegt. Gedacht ist eine flotte Säulenarkatur, welche die Gruppe umschließt und mit einem Volutenbaldachin überspannt, in freier Anlehnung an den im Barock und Rokoko so beliebten Altarbaldachin, der namentlich als Sakramentsaltar vorzügliche Lösungen zuläßt. Ich hoffe, daß der Stubenberger Altar bald zustande kommt. Die Gemeinde hat bereits große Opfer gebracht, und auch der Staat hat durch namhaften Zuschuß Hilfe gespendet. Die vollendete Figur des hl. Georg, dieses gerade von den Altbayern so verehrten Heiligen als Patron der Ritter und Krieger überhaupt, ist voll bewegten Schwunges. Von fein empfundener Grazie sind die beiden leuchtertragenden Tabernakelengel, anmutsvoll in ihrer Schmiegsamkeit.

Die Pfarrkirche St. Dionysius in Essen-Borbeck kann sich rühmen, ein selten schönes Werk eines Sakramentsaltares zu besitzen. Der architektonische Entwurf des gesamten Aufbaues wie auch der Tabernakellösung stammt von Architekt Hermann Neuhaus in Köln. Der reiche figürliche Schmuck ist von Professor G. Grasegger-Köln und von Steinbach-Köln. Die Metallarbeiten (Treibarbeit und Emaillierung) führte August Witte in Aachen aus. Wir machen auf die treffliche Einfügung der Altaranlage in den Chor, auf die Anordnung des figürlichen Schmuckes und ganz besonders auch auf die originelle Lösung des Tabernakelbaues aufmerksam. Letzterer setzt sich aus Repositorium mit sinnreichem Türchenschmuck und aus dem Aussetzungsthronos in Form einer freihängend angebrachten Expositionskrone zusammen. So sind Systeme alter eucharistischer Tabernakellösung in künstlerisch freier Art angewandt. Man könnte auch den Gebrauch des Konopäums in der oben geschilderten Weise hier wieder aufleben lassen. Gedankenreichtum und künstlerisch hochstehende Durchbildung vereinen sich mit Gediegenheit des Materials und technischem Können. Im übrigen verweisen wir auf die eingehende Würdigung im Heft XII (1915/16), S. 189 ff. der Zeitschrift, woselbst zahlreiche Abbildungen.

Eine freie Übersetzung gotischer Formengebung führt uns der Tabernakel des Hochaltares von Tauberbischofsheim in Baden von Professor Thomas Buscher-München vor. Wiederum die liturgisch geforderte Zusammensetzung von Repositorium und offenem Expositionsthronos darüber. Letzterer ist in Form einer stilisierten Rebenlaube gelöst, die ihr reiches und dichtes Blätterdach über das von der Monstranz umschlossene Allerheiligste breitet — eine ebenso sinnreiche wie ästhetisch schöne Idee. Seitlich je eine Gruppe von anbetenden Engeln.

Professor Thomas Buscher in München lieferte auch für die katholische Stadtpfarrkirche in Mannheim ein Altarwerk von großen Dimensionen — eine Doppelflügelanlage, im Geiste der monumentalen Altäre der spätesten sich auslebenden Gotik an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert gehalten. Auf stark und energisch eingezogener geschweifter Predella mit den Brustbildern der vier Evangelisten erhebt sich in seiner ganzen imposanten Breite der Schrein mit den Doppelflügeln. In der Tiefe des Schreines thront der Heiland, der seine vor ihm kniende Mutter in den Himmel aufnimmt. Der Vorgang ist in einer gotischen Halle mit hohem Maßwerkfenster und reichen Draperien dargestellt. Daran schließen sich mit je zwei Flügeln auf den beiden Seiten Szenen aus dem Marienleben und zwar so angeordnet, daß je zwei auf jeder Seite in langrechteckigem Format als Hauptbilder gelten, links Mariä Verkündigung und Geburt Christi, rechts Anbetung der heiligen drei Könige und Mariä Heimsuchung. Darunter die kleineren querrechteckigen Reliefs friesartig aneinandergereiht, und zwar von links nach rechts Aufopferung im Tempel, Flucht nach Ägypten, der Jesusknabe im Tempel und Tod Mariä. Als Bekrönung des Werkes erglänzt über dem Mittelschrein das Monogramm Mariens in der Strahlengloriole, von einem Kranz von Rosen umrahmt, den liebliche Putten halten. Das Altarwerk Buschers durchzieht ohne Zweifel jener festliche Glanz, der monumentalen Altaranlagen vergangener Kunst als wunderbaren Stempel aufgeprägt ist, dessen Schönheit und ausdrucksvolle Kraft für alle Zeiten Geltung haben. Nach unserem heutigen Empfinden ist jedoch der Anschluß an die alte Kunst in der gesamten Lösung wie auch in der Durchbildung mancher Einzelheiten zu stark betont; namentlich schließt sich



FRANZ RANK, ALOYS WÖRLE UND JOSEPH PFEFFERLE: HOCHALTAR VON ST. CANISIUS IN MÜNCHEN-GROSSHADERN

die Hauptgruppe im Schreine in ihrer ganzen kompositionellen Erfassung enge an das berühmte Altarwerk Pachers in der Stiftskirche St. Wolfgang am Wolfgangsee im Salzkammergut an. Die rein gotisch gelöste Balustrade mit ihren Spitzbogenblenden und Maßwerkverzierungen, auf der die mittlere Hauptgruppe ruht, bringt etwas starre architektonische Tendenzen in die sonst weich und lebendig gehaltenen Gruppenbildungen und greift auch nicht besonders glücklich in den unmittelbar daran sich anschließenden Tabernakelbau ein. Letzterer kommt überhaupt inmitten all des in breiter Fülle sich entfaltenden Bildwerks nicht zu jener Geltung, die wir im Interesse seiner Bedeutung aus ästhetischen und liturgischen Gründen wünschen würden. Die Fassung der Firma Schellinger & Schmer in München verhilft dem Werke zu glanzvoller Gesamtwirkung. In Glanzgold und Glanzsilber erstrahlt die Schreingruppe als Mittelpunkt der Anlage, und der Schimmer des Goldes verteilt sich glücklich über die ganze Ornamentik. Stimmungsvoll heben sich die Gold- und Silbertöne von dem warmen dunklen Ton ab, der das Gerüste der Altaranlage beherrscht. Die Flügelreliefs sind auf mattweißen Ton gestimmt, der in den Falten der Gewandungen und gegen die Tiefen der Schnitzereien zu in bläulicher Abtönung sich verliert — eine ohne Zweifel sehr aparte Farbstimmung, die namentlich auch die Schönheiten der Schnitzereien in den Figuren ins rechte Licht setzen.

Professor Franz Drexler-München fertigte für das neue Holzkirchlein in Geiselgasteig, südlich Münchens, zwei Altargruppen seitlich am Chorbogen. P. Dr. Erhard Schlund, der bekannte Franziskusforscher, ist der geistige Urheber der beiden Skulpturen. Die Gruppen sind sitzend dargestellt und schließen sich so zu einem gegenseitig einander sich ergänzenden Gesamtbilde zusammen. In ihrer Eigenschaft als »mater redemptoris« und »pater panperum« werden sie um ihre Fürbitte angerufen. Maria im Rosenbogen zeigt sich als mater amabilis, als Mutter des Heiles, das sie auf ihrem Schoße der Welt darbietet. St. Franziskus wird als Vater der körperlich und geistig Armen aufgefaßt, versinnbildlicht in dem vor ihm knienden Gefesselten, der sein müdes Haupt im Schoße des Heiligen birgt. Ein Bogen von Waldfarn wölbt sich über die Gruppe, Tiere des Waldes, Vögel und Eidechslein, nahen sich dem Heiligen, in Anspielung an St. Franziskus als Naturmystiker.

Die Stadtpfarrkirche St. Rupert in München, der bekannte Zentralbau des Architekten Gabriel v. Seidl, erlangte in dem 6 m hohen und 3 m breiten Herz-Jesu-Altar einen wirkungsvollen Schmuck, der in neuen Bahnen sich bewegt. Die Mensa aus Treuchtlinger Marmor weist zu ihrer Belebung holzgeschnitzte mit durchbrochenem Gitterwerk versehene Füllungen auf, von denen drei Felder vergoldet und zwei mit karminrotem Anstrich versehen sind. Auf der Mensa holzvergoldete Leuchterstufe. Darauf Messingtabernakel mit Kreuz und seitlichen Engeln. Über dem Tabernakel die Holzfigur des Heilandes, auf der Weltkugel schreitend, die Hände segnend und einladend ausgebreitet. Die Fleischteile der Figur sind in Zitronengold gefaßt mit weißer Lasur, das Gewand (Mantel und Unterkleid) erglänzt in Orangegold. Bei dem Leibriemen ist der rote Bolus herausgewischt. Das Herz inmitten der Brust ist rot poliertes Mahagoniholz. Der Strahlennimbus, der zugleich als Dornenkrone ausgebildet ist, ist in Messing hergestellt. Eine Zickzackmandorla als Stuck umflutet als engster Kreis und als Hoheitszeichen zum Ausdruck seiner göttlichen Majestät den Heiland. An der Mandorlaspitze ist die Taube des Hl. Geistes und darüber die Hand Gottes angebracht. Ein weiterer Kreis musizierender Engel dient zur Verherrlichung des Heilandes. In goldenem Rankenwerk knien die Stuckengel, in weichen Elfenbeinton gehüllt. Eine Hohlkehle umzieht die gesamte figürliche Komposition, Rot mit Gelb und mit goldenen Rosetten belebt, in die elektrische Lampen gesetzt sind. Ein Blattbogen und als äußerste Umrahmung ein Zickzackbogen vollenden die Altarkomposition. Die Figuren stammen aus der Werkstätte der Münchner Bildhauer Benno und Hans Miller-München. Die Wahl der trefflich gelösten Farbensymphonie, die dem ganzen Werke einen selten schönen Rhythmus verleiht, geht auf Prof. Jos. Schmuderer zurück. Die technische Farbenbehandlung besorgte Faßmaler Adolf Bayer in München. Die Metallarbeiten am Tabernakel und an den Leuchtern lieferte Goldschmied Joseph Seitz-München.

Die Kapelle der Englischen Fräulein in Deggendorf — ein schöner, von Architekt Michael Kurz gebauter tonnengewölbter Raum mit Stuckdekorationen, alles in Weiß — erhielt einen Herz-Jesu-Altar. In den Entwurf zum Aufbau teilten sich Professor Michael Kurz-Augsburg und Bildhauer Karl Baur-München. Die figürliche Plastik stammt von Bildhauer Karl Baur, die Fassung besorgte unter Baurs Leitung Hotter in Augsburg. Die Fassung übt einen so bestimmenden Einfluß auf die künstlerische Wirkung der Gesamtleistung, daß sie hier näher charakterisiert werden muß: Das architektonische Baugefüge des Altares, nämlich die Umrandung der Mensa, die Leuchterstufe, die Predella und die den Schrein gliedernden Säulen haben als Grundton sattes Rot, das sich aus Dunkelorange heraus entwickelt. Der Fond des Altartisches und die Rückwand der Schreinnische sind schwarz oxydiertes Silber: Branntweinsilber mit Schwefelleber oxydiert gibt einen grauschwarzen silberleuchtenden Ton und ruft somit eine transparente Wirkung hervor, ähnlich dem transparenten Email. Davor leuchten in Branntwein Glanz- und Mattgold der Tabernakel, die Figuren und die Ornamentik. Im Schrein ragt als Brennpunkt des Ganzen die Herz-Jesu-Figur empor, auf Wolken in schwebender Haltung, darunter die Wölbung der Erdkugel, aus der drei Gnadenquellen fließen — Glaube, Hoffnung und Liebe. Anbetende Engel zu Seiten der Heilandsfigur runden die Hauptgruppe in harmonischem Rhythmus ab. Als Seitenfiguren begegnen Maria als Immakulata, ein Bild unberührter Jungfräulichkeit, und St. Joseph mit der Blumenkrone der Lilie ohne Stengel, die er behutsam mit der einen Hand hält und mit der anderen beschattet, eine zart sinnige Andeutung des Heiligen als Wahrer und Beschützer der Unschuld an sich selbst wie auch an seiner ihm anvertrauten Braut. So ist der Altar ein Hymnus auf die Jungfräulichkeit. Als Bekrönung des ganzen Aufbaues erscheint ein Dornenornament, das in Anlehnung an das gotische Sprengwerk über den Schreinfiguren als Mittelpunkt das heiligste Herz Jesu aufnimmt, künstlerisch wie symbolisch ein tief empfundenes Motiv: Das von Dornen umgebene heiligste Herz Jesu, der König und Mittelpunkt aller Herzen, ist von goldleuchtender Gloriole umflossen, die aber aus Dornen gebildet ist. Im Altarwerk schlummert ein Reichtum an Ideen, die das gläubige Gemüt ohne Mühe erkennt und mit der ganzen Innigkeit frommer Hingabe umfassen wird. Leider vermag das Lichtbild die feierliche Wirkung nicht annähernd wiederzugeben. Man muß vor dem Original stehen, das eine äußerst sorgfältig behandelte und tief durchdachte Polychromie zusammenhält, zu deren Durchführung sich die höchsten Kräfte einsetzen.

Max Hartung hat für das St. Elisabethen-Heim in Deggendorf eine Heiliggeisttaube geschnitzt, die vorbildlich für den in der Pfingstoktav üblichen Altarschmuck

246
V.23

angesehen werden kann.

Das jüngste Altarwerk ist der Hochaltar der erst vor kurzem feierlich eingeweihten Pfarrkirche St. Canisius in München-Großhadern. Der Erbauer der Kirche, Professor Franz Rank-München, fertigte auch den Entwurf zum Altare. Die Anlage ist um fast 2 m höher als der Kirchenboden. Stufen und Brüstung sind aus rotem Ruhpoldinger Marmor. Der verhältnismäßig breit sich hinlegende Altarvorbau mit dem Tabernakel in der Mitte ist in Messing von Silberschmied Aloys Wörle in München meisterlich gehämmert. Die Treibarbeiten der Predella stellen die Opfer des Alten und Neuen Testamentes in Medaillonform dar. Der Tabernakel selbst baut sich liturgisch richtig auf: Das zweitürige Repositorium, reich geschmückt mit auf das Sakrament bezüglichen Symbolen, trägt die Expositionsnische mit in Messing gearbeitetem Baldachin und Kuppelbekrönung. Davor steht auf gesondert vorkragender Konsole das Altarkreuz. Die Expositionsnische kann mit einem Konopäum für gewöhnlich verhüllt werden (vgl. oben S. 14). Der Vorhang wird dann bei Aussetzung der Monstranz mittels Zugschnürchen auseinandergezogen. Als Fortsetzung des Voraltares gegen die Presbyteriumswände zu sind zwei kleine durchgehende Portale, gefertigt von der Firma Joseph Pfefferle, aufgestellt, die, von geschnitzten stilisierten Blumenvasen flankiert, den Unterbau für die später aufzustellenden Figuren der Glaubensboten St. Bonifatius und St. Korbinian bilden. Der Altar macht in seiner Zusammensetzung des gediegenen Steinunterbaues und dem darauf gesetzten Glanze der Messingarbeiten einen feierlich imposanten Eindruck, der nach Vollendung des an die Abschlußwand des Chores projektierten St. Canisius-Bildes noch gesteigert werden wird.

MAX HARTUNG: HL. GEISTTAUBE
FÜR DAS ST. ELISABETHENHEIM IN DEGGENDORF

Rundschau

Berichte aus Deutschland

Berlin. Um die Juryfreie Kunstschau, die einer schon jahrelangen Tradition gemäß jeweils im Herbst das Landesausstellungsgebäude, folgend auf die Große Berliner, füllte, ist neuerdings ein Meinungsstreit ausgebrochen. Da die diesjährige Große Berliner Ausstellung durch vertragliche Bindungen verlängert werden mußte, kann die Juryfreie wegen der bevorstehenden Wintermonate das kalte Glashaus in diesem Herbste nicht mehr beziehen; der Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat darum der Juryfreien für das kommende Frühjahr das Ausstellungsgebäude zur Verfügung gestellt. Dagegen wenden sich nun mehrere Künstlerverbände, zumal diejenigen, die die letzte Große Berliner ausmachten. Freilich ohne Erfolg; denn die Anschauungen der Kunstwelt sind doch die, daß die Juryfreien, so wie sie vor allem unter einem zielbewußten Organisator wie Hermann Sandkuhl gehandhabt worden sind, nun einmal zu den Haupterscheinungen des Berliner Kunstjahres gehören. Der diesjährige Ausfall ist bedauerlich, weil ja gerade die einzelnen Künstler es wieder sind, die den Schaden davon haben, aber man hofft auf einen Prestigeersatz im nächsten Frühjahr, wo zu günstigem Zeitpunkte die Jury-

freie das Kunstjahr miteröffnen kann. Nützen so die gegenseitigen Befehdungen der Organisationen dem Künstler herzlich wenig, so ist es noch bedauerlicher, daß es immer noch nicht gelingen will, hier in der Reichshauptstadt die Hauptverbände und Veranstalter unter einen gemeinsamen Hut zu bringen, um so ein geschlossenes Bild dessen, was im Gesamten geleistet wird, einmal abgeben zu können. Ist es charakteristisch für die Juryfreie, daß gerade sie in das Ringen und Drängen unserer Generation hineinleuchtet, mehr als die anderen repräsentativen Ausstellungen, selbst wenn sich vieles dabei in schon tragischen Formen äußert, so ist für uns von Wichtigkeit, daß die großvorbereitete nächste Juryfreie eine umfangreiche Abteilung »Kirchliche Kunst«, nach Bekenntnissen getrennt, doch in einheitlichem Rahmen, einrichtet.

Die an dieser Stelle eingehend gewürdigte Frage des Opernhausumbaues und die Stellung der St. Hedwigskirche innerhalb des neuen Platzbildes scheint sich nun, wenn in allerletzter Stunde nicht noch eine grundsätzliche Änderung eintritt, zu einer wirklichen »Kulturblamage« auszuwachsen. Schon ob ein Kompromiß, wie wir ihn ja auch mit dem Vorschlag Hermann Jansens angedeutet haben, zustande kommen wird, steht noch nicht fest; und wenn ja, so wird man sich auch hierbei von den selbst dem sog. »Provisorium« widersprechenden heute fälschlich angewendeten historischen »Formen Knobelsdorffs« nicht freimachen wollen. Das Hofbauamt verhält sich in der ganzen Frage starr und hartnäckig; mit unglaublicher Schnelle hat die Spitzhacke die erforderlichen Abbruchsarbeiten verrichtet, und wenn auf der Gegenseite nicht rasch gehandelt wird, findet die Übergabe der schwülstigen Erweiterungsbauten, hinter denen St. Hedwig nur noch ganz verschämt hervorlugen wird, noch vor Eintreffen der letzten Obergutachten statt. Daß aber andere Lösungen als die des Hofbauamts möglich sind, beweist nicht nur der Vermittlungsvorschlag Jansens, der wirklich auf ein Provisorium abzielt, das Aussicht hat, baldmöglichst wieder zu verschwinden, sondern auch neuerdings die Wasmuthsche Zeitschrift »Städtebau«, die einen neuen Flügel als große Oper neben der rein erhaltenen kleinen Oper Knobelsdorff entwirft; daß hierbei die fürs Provisorium ausgegebenen Millionen gleichzeitig produktiver und endgültig angelegt sind, kann wohl nicht bestritten werden. G.

CHRISTLICHE KUNST IN ÖSTERREICH

Die notwendige Voraussetzung alles wahrhaften, künstlerischen Schaffens ist als ursächlicher Zusammenhang die Einheit der anschaulichen Form mit dem gefühlsmäßigen und gedanklichen Inhalt. Wenn daher ein Kunstwerk echtes, das heißt nachfühlbares Leben geben will, so muß sich die dargestellte Kraft, um glaubhaft zu sein, einem kräftig bewegten Gemüte entringen, so wie die Innigkeit des Vorwurfes und der Ausführung einem frommen Herzen entspringen muß. Hier liegt der Kernpunkt aller ästhetischen Problematik: nur sofern Vorwurf und Durchführung dem Gefühls- und Gedankeninhalt des Schaffenden entspricht, ist es dem Kunstwerk möglich, einen Anspruch über künstlerische Merkantilbedeutung hinaus auf zeitlose Wertschätzung zu erheben. Ein solches Kunstwerk, das im Einklang des künstlerischen Könnens und Wollens aus gläubigem Inneren entsprungen ist, verlangt aber zu seiner würdigen Aufnahme auch ein gleichartiges Gemüt, einen verwandten Geist, der den Sinn des Lebens in derselben Weise versteht und dessen letztes Ziel mit jenem des Künstlers identisch ist. Daher kann von christlicher Kunst nur die Rede sein, wenn das Christentum im Künstler wie im Betrachter lebendig ist. Lebendig in der Weise, daß seine geistige Macht begriffen und der Sinn seiner symbolischen und liturgischen Normen durchdrungen und empfunden erscheint. Jeder Gestaltung kirchlicher Kunst hat eine besondere Idee zugrunde zu liegen und einen Modus des Unendlichen darzustellen. Die Unendliche, d. h. göttliche Macht und Würde, die höchste Weisheit, Liebe und Güte haben als sittliche Erscheinung ihre symbolische Verkörperung zu finden. Ohne Zweifel hat der religiöse Enthusiasmus die schönsten und edelsten, ja die hauptsächlichsten Blüten der bildenden Kunst gezeigt — aber es scheint, daß seit einem Jahrhundert das Göttliche für die Künstler seine höchste Bedeutung verloren hat.

Kirche und Kunst haben in Europa nach tausendjähriger befruchtender Wechselwirkung ihren ursprünglichen Zusammenhang allmählich verloren. Seit der Barocke, dem letzten rauschenden Triumphe kirchlicher Kunst, gelang es nurmehr zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts den Nazarenern, jenen religiösen Romantikern unter Friedrich Overbecks Führung, ihre etwas süßliche Kunst in den Dienst der Kirche zu stellen. Die folgenden Jahrzehnte ersetzen aber das sittlich-religiöse Mysterium immer mehr durch die Ergebnisse einer alles selig machenden naturwissenschaftlich-mechanistischen Forschung. Statt der transzendenten Religion war der Realismus der führende Geist der Zeit geworden, ein Geist, der die Dinge und Menschen nahm, wie sie als greifbare Wirklichkeit sind. So wurde jeder Keim einer idealen und innigen Auseinandersetzung mit dem Unendlichen vernichtet. Gesinnung, nur aus der Seele geschöpft und ohne Zusammenhang mit den erkenntnistheoretischen Ergebnissen eines immer rationaler werdenden Intellektes war zur Unmöglichkeit geworden. Die Wissenschaft von den Gesetzen des psychischen Lebens wurde herangezogen, um dem Transzendenten der menschlichen Existenz sinnlich Wahrnehmbares und Erklärbares entgegenzustellen. So mußte die metaphysische Leidenschaft der Seele verblassen und die lyrische Inbrunst des christlich-Religiösen verstummen. Die Kunst, die sich dennoch in den Dienst Gottes stellte, entbehrte des warmen Atems, weil das, was Schopenhauer die Volksmetaphysik nannte, die Auslegung des Lebens durch religiösen Symbolismus, nicht mehr im Mittelpunkt des Lebens stand. Statt der Religiosität hatte ein maßlos übertriebener Individualismus eingesetzt, der sich im einzelnen zersplitterte, ohne daß die Gesamtheit der differenzierten Ergebnisse an Größe und Wert den Epochen umfassendern Ideen hätte nahe kommen können.

Was seit den Nazarenern in der Kunst geschaffen wurde, steht faßt ausschließlich im Zeichen der Devotionalien. Mangels eines religiösen Enthusiasmus gefiel man sich in einer süßlichen Darstellungsweise nach dem Modegeschmacke der Zeit oder ahmte rein äußerlich und gedankenlos die Formen entschwundener Zeitläufe nach. Aber das überlieferte Symbol des Göttlichen vermochte nicht mehr mit gewohnter Eindringlichkeit zum Gemüte zu sprechen. Es hatte die Ursprünglichkeit verloren, um aus sichtbarer äußerer Form und innerer, ahnender Empfindung zu einem übersinnlichen, religiösen Zusammenhange zu gelangen. Der Kirche entfremdet und einer andern Problematik nach-

jagend, wußte die Künstlerschaft in der religiösen Kunst keine fruchtbaren Anregungen zu finden. Erst die Weltkatastrophe der Jahre 14—18 sollte in Europa einen Umschwung des Geistes und eine Verinnerlichung des Gemütes zeitigen.

Seit einem Jahrzehnt ist in Österreich eine künstlerische Bewegung im Wachsen begriffen, die, der katholischen Kirche sehr nahestehend, ja aus ihrem Geist geboren, den Rationalismus des Sachlichen mit einer religiösen Romantik verbindet. Das Kennzeichen dieser Richtung ist die annähernde Gleichwertigkeit von Intellekt und Gefühl, ein wohltuender Ausgleich zwischen den augenblicklichen, zeitbedingten Forderungen des Tages und der sittlich-symbolisierenden Harmonie des Herzens. Der romantische Mystizismus allein, ohne die kritisierende und zügelnde Kraft des überlegenden Verstandes, kann wohl in unseren Tagen nichts Lebenswahres und Lebensgleiches schaffen. Wo aber der Künstler zur inneren Grundlage seines Schaffens den Ernst, die Gerechtigkeit, die Milde und Liebe einer lebendigen Frömmigkeit nimmt, da erhält sein Werk ganz ohne verfaßte Absicht etwas von einer Idee, die über den Rationalismus hinaus auch dem Gemüte etwas zu sagen weiß. Daß diese Bewegung von den Alpenländern, vorzüglich von Tirol und Salzburg aus, ihren Ursprung nahm, mag niemand wundern, der Österreich kennt und weiß, daß hier, wo man niemals besonders religiös gewesen, heute nur mehr der Naturnahe, der Bauer, die Kirche will und braucht. Der Gegensatz zwischen städtischer und ländlicher Lebensauffassung ist in Österreich vielleicht größer wie anderswo. Darum fand der Städter, dem der Bankerott der Kultur der letzten Jahrzehnte bewußt geworden war, neben der Religion einer vernunftgemäßen Sachlichkeit vielfach auch noch sein Heil in okkulten und spiritistischen Bestrebungen. Während draußen auf dem Lande unter dem Schutt bereits ein bescheidenes blaues Blümlein religiöser Inbrunst keimte, das nun langsam auch in rationaleren Gemütern Wurzel zu fassen scheint.

So stehen sich augenblicklich in Österreich zwei Kunstrichtungen von Bedeutung gegenüber: Einmal jene, die nur Funktionen darstellen will, welche für die physische Notwendigkeit des Ganzen notwendig sind; eine Kunstrichtung, die weder den Symbolismus noch die in die angewandte Kunst übertragene metaphorische Bildersprache gelten läßt und mit dem Augenblick verknüpft ist. Das anderemal ein überzeugtes Bekenntnis zu einer Kunst von höheren Zwecken, die aber trotz ihres kirchlich-Gegenständlichen die irdische Existenz der technischen Forderungen nicht aus dem Auge verliert. Der Führer dieser Bewegung ist, wie stets in der Kunstgeschichte, der Architekt: Professor Klemens Holzmeister, dessen Name als Kirchenbauer schon über die Landesgrenzen hinaus Bedeutung gewonnen hat. Seine strenge Einfachheit verbindet sich mit einer bäurisch-kräftigen Fabulierungslust, seine Unermüdlichkeit ist bemerkenswert. Unter den Malern ist es Faistauer, der sich mit seiner Kapellenausmalung von Morzg bei Salzburg an die Spitze zu stellen wußte. Und als Jüngster unter den Alten, Bewährten der Bildhauer Hanak, dessen Pietà in der letzten Ausstellung für christliche Kunst ein so ehrenvolles Aufsehen hervorgerufen hat. Es steht zu wünschen, daß diese Garde von Künstlern, die nicht nur zum Verstand, sondern auch wieder zum Gemüt sprechen will, auch wenn sie sich vom Kirchlich-Gegenständlichen entfernt, immer wieder sich bewähre, und daß zu ihrer Fahne noch mancher Kämpfer stoßen möge. Dr. A. Weiser, Wien

Berichte aus dem Ausland

EINE KATHOLISCHE KUNSTZEITSCHRIFT IN ENGLAND

Seit Ende 1925 erscheint in London (N 16, 43, Palatine Road, Stoke Newington) unter dem Titel »The Catholic Art Review« eine neue Kunstzeitschrift in englischer und französischer Sprache. Außer den bildenden Künsten sind auch Musik, Poesie und Drama in das Programm aufgenommen, das alle Formen und Phasen katholischer Kunst der Vergangenheit und Gegenwart umfaßt. Unter katholischer Kunst (Catholic art, with a capital »C«, but with a small »a«) verstehen die Herausgeber jede Kunst, die entweder unmittelbar dem Dienste der Kirche geweiht oder durch katholische Kultur und Tradition bestimmt ist.

Die neue Zeitschrift erscheint auf gutem starkem Kunstdruckpapier in wesentlich gleichem Format wie die Christliche Kunst. Das erste Heft, vierzig Seiten stark, enthält folgende Beiträge: Art and the Faith (Gaétan de Florestan); L'Art dans la Vie Catholique (Georges Desvallières); Vision in Catholic Art (Armel O'Connor); El Greco (Cathal Enri); The Symbolism of Death in Art (K. L. Jenner); Canterbury (Ramblex); La Renaissance Pascalienne (Fortunat Strowski). Außerdem ein Vorwort der Herausgeber und Besprechungen. Als Illustration vierzehn Abbildungen im Text und vier ganzseitige Bilder.

Die Mitarbeit französischer Künstler und Kunstschriftsteller wurde wohl in erster Linie durch die Tatsache bestimmt, daß Frankreich keine eigene Zeitschrift für christliche Kunst besitzt. Jedes Heft soll wenigstens einen oder zwei Aufsätze in französischer Sprache aus der Feder berufener französischer Autoren enthalten. Eine ausgiebige Behandlung der alten und modernen Kunst Frankreichs wird in Aussicht gestellt.

Der jährliche Abonnementspreis für die alle zwei Monate erscheinende Zeitschrift beträgt für England 12/- sh., für die Länder des französischen Sprachgebietes Fr. 65.-. Als zweites Heft wird eine Sondernummer über Rom angekündigt. Staud.

Bücherschau

Neuerscheinungen zum Jubiläum des heiligen Franz von Assisi. 2. Folge.

La Basilica di Assisi, herausgegeben vom Verlag Italia Nostra. In zwei großen Quartheften mit je 20 Seiten Text und je 16 Illustrationen werden wir in die Wunderwelt der Basilica von San Francesco in Assisi eingeführt. Das erste Heft behandelt die Architektur und Skulptur, zugleich ein kleiner Exkurs über die gotische Baukunst in Umbrien. Das zweite Heft bringt die Fresken von Giotto und Simone Martini, deren schlichte Einfachheit und heilige Einfalt jeden in ihren Bann ziehen, der noch Freude an der Blütenlese des heiligen Franz hat, und mit offenen Augen durch Gottes herrliche Natur geht.

Stabilimento Ind. Graf. Prof. S. Vitali. Milano 1926. 4°. Lire 30.—.

I Fioretti di S. Francesco a cura di Angelo Sodini con introduzione di Alfredo Galletti. XII & 259. 79 Illustrationen mit Ansichten der umbrischen

Städte, in denen sich das Leben des Heiligen abspielt, und Reproduktionen nach alten und neuen Kunstwerken. Randleisten und Initialen von Roberto Franzoni. III. Auflage. Mondadori-Milano 1926 8°. Lire 25.—. In dieser Ausgabe hat der Verlag einen guten Griff getan. Die zwei ersten Auflagen waren in wenigen Wochen vergriffen, und auch diese dritte ist nahezu erschöpft. Beachtung verdient vor allen Dingen die sehr ausführliche Bibliographie, die über 20 Seiten umfaßt und alle Handschriften und Ausgaben bis auf den heutigen Tag bringt. Die Illustrationen sind gut ausgewählt.

Angelo Lipinsky

Kleinschmidt Beda, St. Franziskus von Assisi in Kunst und Legende. 4. und 5. Auflage. 4° (151 S., 118 Abb.) München-Gladbach, B. Kühlen, 1926. Hlwd. M. 10.—.

1911 hat der Verfasser die 1. Auflage dieses schönen Buches in die Welt hinausgeschickt und darin seine Liebe und Begeisterung für seinen Ordensstifter niedergelegt und seitdem in den Herzen von sehr vielen neu entzündet. Der ersten und zweiten Auflage folgte bald eine dritte, ein unveränderter Abdruck der ersten Doppelauflage. Auch sie war vergriffen, und so erschien jetzt, von vielen längst ersehnt, diese Jubiläumsausgabe, im Texte viel verbessert und an Illustrationen sehr reich vermehrt, so daß man fast von einem neuen Werke sprechen kann. Schon bevor Kleinschmidt sein Buch erscheinen ließ, hatte H. Thode über den hl. Franziskus und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien geschrieben (1904). Auch zwei Franzosen und ein Engländer hatten sich damit befaßt (1903, 1905, 1909), und seit der ersten Auflage ist eine vorzügliche Arbeit von dem Franziskaner P. Vittorino Facchinetti über den Heiligen in der Geschichte, Legende und Kunst (1921) und zuletzt eine eigentliche Ikonographie (1924) erschienen. A. Brinzingers Arbeit im Pionier (1919) ist wohl nur ein kurzer Aufsatz, weniger als man aus Detzels Ikonographie erfahren konnte. Ganz neu sind die Arbeiten von P. D. M. Künzle »St. Franziskus im Bilde« (1924) und der recht ausführliche Artikel in Künstles neuester Ikonographie (1926). Es gab also bereits Vorarbeiten, welche der Verfasser auch in etwas verwertet hat. In der Stoffanordnung geht er aber seine eigenen Wege, auch dann, wenn für das Buch der alte ein Vorteil gewesen wäre, z. B. in der Einreihung der (27.) Abhandlung über die äußere Erscheinung des Heiligen. Sie ist bei Thode an den Anfang gestellt und viel reicher und viel übersichtlicher gegeben. Aber P. Beda hatte andere Ziele bei seinem Buche verfolgt, es lag ihm daran, seinen Heiligen dem deutschen Volke näher zu rücken. Er hat seinen Zweck erreicht, wie schon die vielen Nachfragen beweisen. Es war bei diesem Bestreben nicht immer leicht, Legende und Geschichte streng zu scheiden, wie namentlich aus dem Berichte über den Grabbesuch Nikolaus' V. (1449) hervorgeht, der eben doch nur Legende ist und bleibt. Daß in der Illustration namentlich die deutschen Künstler herangezogen wurden, verdient besonders Erwähnung, denn hier wurde endlich eine große Lücke ausgefüllt. Gerade für Künstler ist das Buch, besonders in dieser neuen Auflage eine wahre Fundgrube und kann ihnen darum nicht warm genug empfohlen werden. Hier sehen sie, wie sie den Heiligen bei aller Originalität auffassen und der Wahrheit entsprechend würdig dem christlichen Volke zeigen können und sollen.

Dr. M. Hartig

Mitteilungen

AN DIE MITGLIEDER DER »DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTL. KUNST E.V.

Einladung zur 23. ordentlichen Mitgliederversammlung vom 12. mit 14. Oktober in Speyer a. Rhein.

Programm der Tagung:

Dienstag, den 12. Oktober, nachm. 1/2 5 Uhr: Geschlossene Sitzung für die Delegierten der Diözesan-Ausschüsse. Abends 1/2 8 Uhr:
Öffentlicher Begrüßungsabend
mit Lichtbildervortrag:
»Moderne Kunst an und in der Kirche«
Referent: Prof. Dr. Georg Lill, München.
Musikalische Darbietungen.

Mittwoch, den 13. Oktober, früh 9 Uhr: Gemeinsamer Gottesdienst im hohen Dom.
Vormittag 10 Uhr: 23. ordentliche Mitgliederversammlung.

Tagesordnung der 23. Mitgliederversammlung 1926:

1. Jahresbericht des I. Präsidenten.
2. Kassenbericht des I. Kassiers.
3. Bericht der Kassen-Revisoren.
4. Vorlage des Haushaltplanes und Festsetzung des Jahresbeitrages 1927.
5. Bericht des I. Schriftführers über Wachstum und Wirken der Gesellschaft.
6. Neuwahlen zur Vorstandschaft.
7. Wahl der Revisoren.
8. Anträge, soweit solche noch einlaufen.
9. Allgemeines.

Anträge zur Mitgliederversammlung sind bis spätestens Dienstag, den 28. Sept. 1926 bei der Geschäftsstelle München, Wittelsbacherplatz 2, einzureichen.

1/2 3 Uhr: Führung durch den Dom.
1/2 4 Uhr: Führung durch das histor. Museum der Pfalz mit Weinmuseum.

Donnerstag, den 14. Oktober, früh 7 Uhr: Autofahrt durch die Pfalz: Speyer, Maxburg, Hambacher Schloß, Neustadt/Haardt, Enkenbach, Otterberg, Kaiserslautern, Isenachtal, Bad Dürkheim, Limburg, Deidesheim, Speyer.

Die Fahrt erfolgt in bequemen Postautos und sind alle Aussichtspunkte und Kunststätten mit dem Auto erreichbar. Die Fahrtkosten betragen ca. Mk. 10.— pro Person.

Der öffentliche Begrüßungsabend und die geschlossene Mitgliederversammlung finden im katholischen Vereinshaus, Herdstraße, statt.

Anmeldungen zur Teilnahme an der Autofahrt durch die Pfalz sind bis spätestens Dienstag Abend beim Begrüßungsabend im Büro (Eingang) zu machen. Die Gebühr ist im voraus zu erlegen.

Bei der geschlossenen Mitgliederversammlung ist das »Mitgliedsbüchlein« oder Einladung vorzuzeigen.

Als Absteigequartiere sind zu empfehlen: Hotel »Wittelsbacher Hof«; Gasthaus »Zum goldenen Engel« beim Altpörtel.

Privatquartiere können event. durch H. H. Studienprofessor Franz Klimm, Speyer, Lehrerseminar, vermittelt werden.

München (Wittelsbacherpl. 2), den 18. Sept. 1926.

Die Vorstandschaft:

Dr. J. Strieder	Gebh. Fugel	Dr. Georg Lill
Univers.-Professor	Kunstmaler u. Prof.	Hauptkonserv. u. Prof.
I. Präsident	II. Präsident	I. Schriftführer

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München

Für die Bibliothek jedes Kunstfreundes

seien empfohlen:

Roma

Die Denkmale des heidnischen, unterirdischen neuen Rom in Wort und Bild. Von Dr. P. Albert Kuhn O. S. B. Achte, vollständig umgearbeitete und neu illustrierte Auflage. Mit farbigem Titelbild, 937 Abbildungen im Text und auf 40 Einschaltbildern, sowie drei Plänen von Rom. 606 Seiten Lexikon-Oktav (205:305 mm). Gebunden mit Farbschnitt RM. 45.—, Feingoldschnitt RM. 50.—.

Ein unendlich reiches Bild entrollt der kunst- und literaturgewandte Verfasser voll Klarheit, Anmut und Wärme, daß der Leser gerne und begeistert mitschaut und mitfolgt, gar noch, wenn er vielleicht selbst schon die großen Stätten der Geschichte und des Glaubens mit eigenen Augen geschaut hat.

Grundriß der Kunstgeschichte

Von Dr. P. Albert Kuhn O. S. B.

Auf feinstem Kunstdruckpapier in 8°. VIII und 360 Seiten mit 695 Textillustrationen. Ganzleinen RM. 12.50.

Als Handbuch zur schnellen Orientierung sollte dies Werk im Bücherschrank keines Gebildeten fehlen.

Verlagsanstalt Benziger & Co. A.G., Einsiedeln
Waldshut — Köln a. Rh. — Straßburg i. Elsaß

Durch alle Buchhandlungen (2)

GRIMM & BLEICHER
GROSSBUCHBINDEREI
FÜR VERLAG UND INDUSTRIE
MÜNCHEN
Dachauerstraße 15 (1)

Verlagseinbände, Broschüren, Massenauflagen. Werbeartikel: Geprägte Umschläge, Plakate, Angebots-Mappen, Notizbücher

Anfang Oktober erscheint:

DAS KIRCHLICHE KUNSTGEWERBE DER NEUZEIT

von Propst Dr. Josef Weingartner

470 Seiten Text mit 370 Abbildungen auf feinstem Kunstdruckpapier, in Ganzleinen gebunden. Preis M. 27.—
Subskriptionspreis bis 30. Oktober 1926 M. 22.—

Eine zusammenfassende Darstellung des kirchlichen Kunstgewerbes der nachgotischen Zeit. — Unentbehrlich für Kleriker, Kunsthistoriker, Bildhauer, Maler und Architekten.

Bestellungen nimmt entgegen

Gesellschaft für Christliche Kunst G. m. b. H.
Kunstsortiment und Ausstellung
MÜNCHEN, Karlstraße 6 (13)

BAYERISCHE GESCHÄFTSBÜCHERFABRIK U. DRUCKEREI

DIETZ & LÜCHTRATH, MÜNCHEN W 39

AKTIENGESELLSCHAFT

TRIVASTRASSE 15

FERNSPRECHER NR. 60251-53

WERBE = DRUCKE

VIERFARBENBUCHDRUCK
STEIN- UND OFFSETDRUCK
KATALOGE, ZEITSCHRIFTEN
WERKE, GESCHÄFTSBÜCHER

GRAPHISCHE KUNSTANSTALT

R. OLDENBOURG / MÜNCHEN

TELEPHON 24931-35 BUCHDRUCKEREI GLÜCKSTRASSE 8

Herstellung von Massenauflagen
Kataloge in allen Sprachen
Feinste Farbdrucke (9)

BUCHBINDEREI
Künstlerische Einbände in jeder Ausführung und Preislage

GALVANOPLASTIK
Albert-Galvanos größten Formats für Schwarz- und Farbendrucke

Sicheres Urteil in künstlerischen Fragen erwirbt man durch Anschauung, durch Vergleichen, durch liebevolles Studium des Kunstgegenstandes

Ein hervorragendes Anschauungsmittel ist unsere

Galerie der christlichen Kunst

Eine Sammlung farbiger Kunstblätter zumeist nach Originalgemälden älterer und zeitgenössischer Meister

Nr. 3083. Fritz Kunz. 15×15 cm
H. Herz Mariä
Ss. Cor Mariae

300 Quartblätter liegen vor:

Ausgabe A auf Büttenkarton, geprägt 35×28 cm . . . . je M. 1.—
Ausgabe B in Einlaßkarton (Passepartout) . . . . . je M. 1.35
Ausgabe F mit weißem Rand 11×29 cm . . . . . je M.—.40
Gerahmt in schwarzen Museumsrahmen unter Glas . je M. 3.60

Die Höhe der Bildfläche (ohne Rand) ist durchgängig 18 bis 20 cm.

Nr. 3094. Paul Beckert. 18×12,6 cm
S. Elisabeth Thuring.
(Andechs)

Nr. 3104. M. Schiestl. 20×12,2 cm
Die hl. drei Könige
Adoratio SS. Trium Regum

Diese Sammlung verdankt ihr Dasein dem Bestreben, auch dem Minderbemittelten für wenig Geld wirkliche Kunstwerke in vorzüglichen Reproduktionen zugänglich zu machen. Schon bald erkannte man in diesen kleinen Kunstwerken einen vorzüglichen Raumschmuck und so wuchs die Sammlung, die für jeden Passendes enthält.

Nr. 3108. M. v. Feuerstein. 21½×13 cm
H. Thomas von Aquin
S. Thomas Aquinas O. Pr.

Verlangen Sie unsern illustrierten „Galerie-Prospekt". Preis 25 Pf. franko.

Unsere Galerie-Blätter sind in allen guten Buch- und Kunsthandlungen vorrätig; bei Schwierigkeiten in der Beschaffung wende man sich an den Verlag.

Gesellschaft für christliche Kunst GmbH., München

Moderne Kunstbücher

Werkblätter. Von Ruth Schaumann. 16 Plastiken mit einer Einführung von Peter Dörfler. In Mappe M. 6.—.

Literarischer Ratgeber: Für die eigentümlich feinsinnige Begabung dieser Lyrikerin und Plastikerin hat P. Dörfler eine freundwillige und Sympathie werbende Einleitung geschrieben Die Mappe bringt 16 Bilder von Plastiken. Ruth Schaumanns lyrisch bestimmte Eigenart gibt ihr etwas in heutiger kirchlicher Kunst sehr Ungewohntes von sinnender Formpflege.

Vom Expressionismus zur Schönheit. Versuche über Entwicklung und Wesen der modernen Kunst. Von Dr. Karl Heinz Herke. Mit zwei Bildtafeln, Halbleinenband M. 3.60.

Märkisches Volksblatt: Was diese Ausführungen für den Leser so anziehend macht, ist die erfreulich lebendige Art der Darstellung. Fast alle Führer moderner Malerei kommen uns hier wirklich nahe; die Vergleiche mit Grünewald und Marées tragen dazu besonders bei, weil sie die Augen für jenen Geist öffnen, der hinter den neuen Formen zum Ausdruck ringt.

Das Martyrium des Einsiedlers von Mainz. Ein verlorenes Gemälde Grünewalds. Mit einer Erläuterung des Gegenständlichen in Grünewalds Kunst. Von Univ.-Prof. Dr. Rudolf Günther. Mit 4 Bildtafeln. Halbleinenband M. 3.60.

Hochland: Nachdem man allzulange über Grünewald feuilletonistisch phantasiert hat, können derartige, von einem kundigen Theologen durchgeführte Abhandlungen nicht freudig genug begrüßt werden . . . (3)

MATTHIAS-GRÜNEWALD-VERLAG / MAINZ
Auslieferung bei Hermann Rauch, Wiesbaden

aus einzelnen Abteilen schaffen
Der Dame des Hauses
eine behagliche und poesievolle Ecke
DIE BÜCHEREI WÄCHST – DER SCHRANK WÄCHST MIT
HEINRICH ZEISS (UNION ZEISS)
Frankfurt M Kaiserstr 36 / Berlin NW 7 u. d. Linden 56
DRUCKSCHRIFT Nº 357 PORTOFREI

(17)

Soeben erscheint:

Der Meister E. S. und die Schongauer

von

A. Pestalozzi-Pfyffer

Großoktav, 5½ Bogen Text sowie 5½ Bogen Bilder auf Kunstdruckpapier

Geheftet M. 10.—, Ganzleinenband M. 12.50. — Die Ausstattung besorgte Will Hall

Der Kupferstecher Meister E. S. wird von der Kunstkritik als Begründer der zweiten Epoche des deutschen Kupferstiches angesprochen und als ein ganz Großer unter seinen Zeitgenossen eingeschätzt. Die Frage nach seiner Herkunft ist daher eine brennende; denn immer umhüllt noch tiefes Dunkel die näheren Lebensumstände dieses Meisters. Zu ihrer Klärung hofft die vorliegende Arbeit Wesentliches beizutragen. Sie ist ein Teil einer umfangreichen Studie über **Martin Schongauer** und die Schongauersche Werkstatt.
Die wichtige Frage nach der Herkunft des Meisters E. S. ist durch diese Arbeit vielleicht um ein gutes Stück ihrer Lösung nähergerückt worden. Die vorliegende Studie ist der Anteilnahme der kunsthistorischen Forschung und des gebildeten Laien gewiß. (18)

Interessenten: Kunsthistoriker, Bibliotheken, Institute, Sammler

Verlag J. P. Bachem G. m. b. H. ✶ Köln

Münchener Künstler-Krippen

in

Holz, Wachs, Hartgußmasse
oberbayerische und tiroler Arbeiten
auch altitalienische Technik

in den verschiedensten Ausführungen, Größen und Preislagen

★ ★ ★

Krippen von L. Eckart, J. Kopp, J. Moormann, S. Osterrieder, H. Wadere, C. Winker, O. Zehentbauer

Oberammergauer Schnitzarbeit

★ ★ ★

Einzelfiguren, Krippengruppen und Reliefs

in Hartgußmasse, Porzellan und Majolika

★ ★ ★

Künstlerische Papierkrippen

zum Ausschneiden und Aufstellen, in losen Bogen, aufgeleimt auf Holz und ausgesägt, auch fertig zusammengebaut mit dazu passenden Ställen von J. Bachlechner, F. X. Fuchs, Joseph v. Führich, H. Kluibenschedl, Philipp Schumacher, E. v. Wörndle und anderen

Krippenhintergründe

auf Karton gemalt und in Farbendruck

Weihnachtstransparente — Krippenliteratur

Illustrierte Verzeichnisse

Offerten und Kostenanschläge bereitwilligst und kostenlos

Ständige Ausstellung in unserer Verkaufsstelle, Karlstraße 6

Gesellschaft für christliche Kunst GmbH., München

SCHWÄBISCHES HINTERGLASBILD (PRIVATBESITZ)

WALLFAHRT ST. HERMANN IM BAYERISCHEN WALD

ÜBER RELIGIÖSE VOLKSKUNST

Von J. M. RITZ

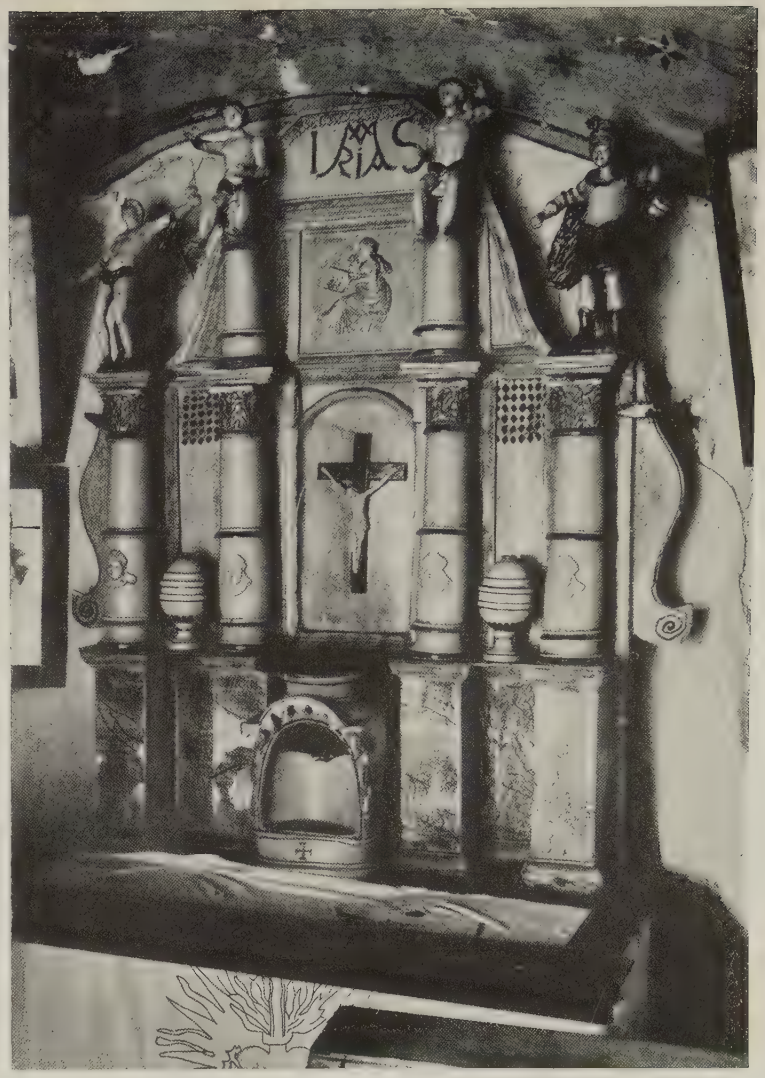
Schwärzlich silbern spiegelt der Hintergrund des Bildes als eine Fläche mit ungreifbaren geheimen Tiefen, raum- und zeitlos (vgl. Kunstdrucktafel). Darin schwebt von einer Wolke getragen eine Frauengestalt, mit gespannter Vorbeugung halb aufgerichtet und breitet die Arme in gleichmäßig gestraffter Kurve seitwärts. Diese Bewegung mündet in den Bogen des Halstuches und schließt sich krönend im großen runden Heiligenschein zusammen. Das Kurvengerüst der Figur ist also ohne Scheu bloßgelegt. Zugleich ist die Linie sparsam gebraucht: ein unabgesetzter Lauf umreißt den Kopf, ein sicher hingesetzter Haken zaubert Nase und Augenbraue hervor; gleich knapp linear sind Haare, Hände, Kleidung, Wolke und alles andere gezeichnet. Die Farbe ist durchaus deckend: Golden Wolke und Nimbus, rotgolden das Unterkleid, braungolden die Andeutung des Mantels.

Wahrhafte Kunst und ein starker Stil steckt in diesem Hinterglasbild, das eine Himmelfahrt Mariä wiedergibt und ein volkstümliches Erzeugnis des 18. oder 19. Jahrhunderts ist. Es läßt indessen nichts von dem umfangreichen Aufwand einer gleichen zeitgenössischen Darstellung der hohen Kunst ahnen und unsere Beschreibung würde eher auf eine romanische Miniatur etwa der ottonischen Zeit passen. Es gehen also über Jahrhunderte hinweg verbindende Fäden von der Volkskunst, deren Hauptträger das Bauerntum oder sonst ursprünglich lebende Menschheit ist, zur hohen Kunst; d. h. die Formgesinnung der einen ist zuzeiten auch in der anderen lebendig und hat dann ihre besondere Schicksalsaufgabe zu erfüllen. Das war z. B. in weitem Umfange in der altchristlichen und byzantinischen Kunst durch die Völkerwanderungszeit hindurch bis in den romanischen Stil hinein der Fall. Unter der Schwere einer neuen Inhaltsfülle wurden die überkommenen äußeren Formen gleichgültiger, sie sanken von der Höhe allmächtigen Könnertums herab und begegneten zugleich einem Zustrom frischen Formengutes ähnlicher

HOLZKAPELLE IN UNTERSEILBERG (BAYER. WALD)

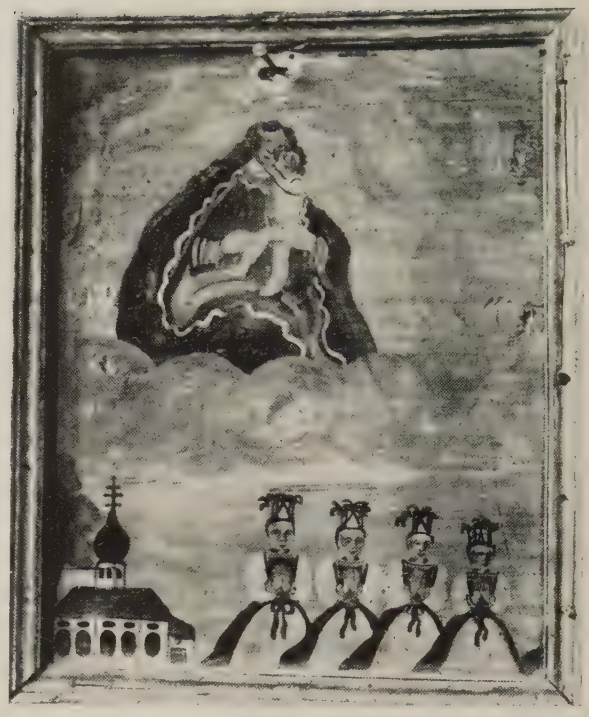
HOLZKAPELLE IN SCHWENDREUT (BAYER. WALD)

KAPELLENINNERES VON THIERHAM
AN DER BÖHMISCHEN GRENZE



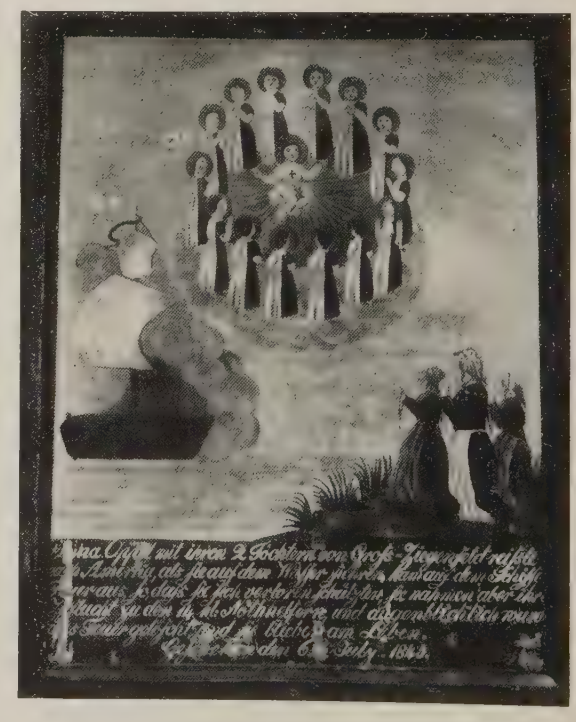
TONALTAR EINER HAUSKAPELLE IN WILLEITHEN
PETERSKIRCHNER HAFNERARBEIT (NIEDERB.)

KREUZWEGSTATION IN DER BRÜNDLKAPELLE
BEI ALKOFEN (NIEDERBAYERN)



VOTIVBILD
BEZ.-MUSEUM DACHAU

WALLFAHRTSTUCH
ALTERTÜMERSAMMLUNG STUTTGART



VOTIVBILD AUS VIERZEHNHEILIGEN
(OBERFRANKEN)

HOLZFIGUR IN AUERBACH
(NIEDERBAYERN)

HOLZFIGUR IN MILTACH
1780 VON F. ILLSPERGER AUS CHAM

EISERNE VOTIVFIGUREN. BAYERISCH
(NATIONALMUSEUM, MÜNCHEN)

SLAWISCHES GNADENBILD
KOPIE IN BEMALTEM TON. (PRIVATBESITZ)

EISERNE VOTIVFIGUREN. BAYERISCH. (NATIONALMUSEUM, MÜNCHEN)

Gesinnung, von den Bauernvölkern stammend, die damals entscheidend in die Geschichte eintraten. Die beiden Elemente wogten lange neben- und miteinander auf und nieder, bis die geheime Zeugung neuer Schöpferkraft vollzogen war und die Kunst des hohen Mittelalters heraufgeführt wurde, deren beste Lebens- und Empfindungskraft aus Bauernhaftigkeit stammt. Die Bahn für eine lange, lange Entwicklung war wiederum frei hin zur Persönlichkeitskunst, zur Stadtkunst, mit einem Wort zur hohen Kunst im heutigen Sinn. Dabei wiederholt sich immer wieder das Geschehen, daß die Form der hohen Kultur sinkt und ins Dörfliche gewandelt wird, schon in der romanischen Zeit kaum nach der Trennung der beiden Welten, wie um nur ein Beispiel zu nennen, die thronende Madonna von Bogenberg in Niederbayern beweist. Die Spätgotik, voll wuchernder Fülle des Wachstumes, erstreckte ihre Zweige wieder bis tief ins Ländliche, um hier zu wurzeln und neue Schößlinge zu treiben. Im allgemeinen aber geschieht die volkstümliche Befruchtung hoher Kunst dieser und späterer Zeiten mehr durch Gedanken- und Gefühlsgehalte als durch unmittelbare Form, während umgekehrt die dargebotene Bändigung des Stoffes, die Form, für die Volkskunst das Willkommene ist. Einmal übernommen, geht sie freilich oft ihre eigene neue Entwicklungsbahn, wird angepaßt, vereinfacht, zerbildet und endet in kaum den Ausgangspunkt erkennenlassendem Zustand.

Es wäre einseitig, in diesem letzteren Vorgange die alleinige und ausschließliche Entstehungsmöglichkeit der Volkskunst zu sehen, wie man das getan hat. Die ganz ursprüngliche, unbeeinflußte Schöpferkraft bleibt als Quelle überaus wichtig. Sie speist zunächst das sogenannte Hauswerk, das der primitiven Wirtschaft grundsätzlich eigentümlich ist; sie befruchtet aber auch die andere Art der Volkskunst, die ihre Hauptanregung, wie oben erklärt, aus der hohen Kunst bezieht und sich besonders in der Hausindustrie und im volkstümlichen Handwerk verkörpert. Sie ist eben zuletzt doch das, was der Volkskunst, die durchaus kein einfaches, vielmehr ein sehr vieldeutiges und vielgestaltiges Gebilde darstellt, das Einende nach Form und Gemütsgehalt verleiht, zugleich jenes Köstliche und Starke, in dem wir, schwer aussprechbar, den Wert und die geheime Anziehungskraft der Volkskunst erfühlen.

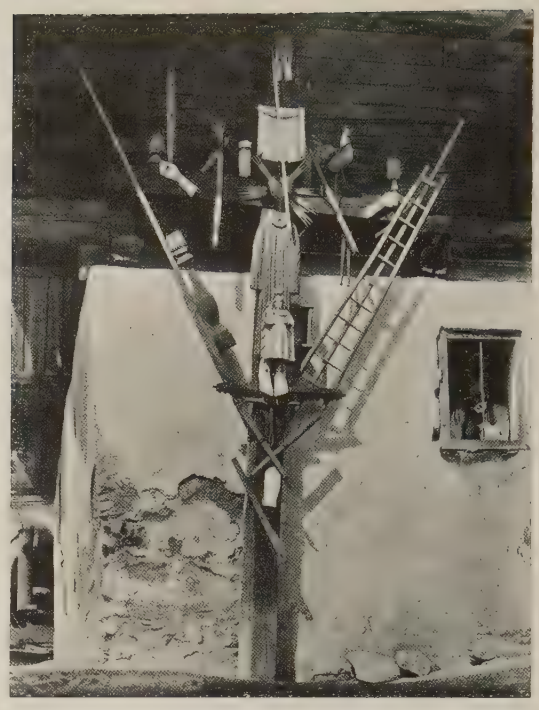
All dieses lebt besonders stark in dem Hinterglasbild, das wir an den Eingang unserer Betrachtung gestellt haben — selbstverständlich hat auch die Volkskunst ihre Wertgrade — es lebt, um weitere Beispiele zu nennen, in den eisernen Opferfiguren, den menschlichen, die in knappster Wesensandeutung mit merkwürdiger Eindringlichkeit die Arme heben (S. 41), in den Tieren, die manchmal in urhaftem Trott sich bewegen (vgl. oben). Urnenköpfe modellieren mit den spärlichen Höhen und Tiefen von Augen, Ohren, Nase und

KOPFURNEN (SOGENANNTE DREIERKÖPFE). BAYERISCH. (NATIONALMUSEUM, MÜNCHEN)

Mund Gesichter von wohl karikiertem, doch schlagend persönlichem Ausdruck (vgl. oben). Ein Paar Leuchterengel von einem Hausaltärchen, Oberammergauer Schnitzerei, verrät in Drehung und Haltung deutlich die Schule des hohen Rokoko, eine Beschwingtheit, die unbeeinflußter Bauernkunst von sich aus nicht eigen ist (S. 51). Aber das gesehene Vorbild ist genau so unbedingt ins Ländliche gewandelt, wie sich ein städtisches Kleid zur Volkstracht ändert (S. 52). Ein Stoffklebebildchen endlich — um damit diese Reihe der Beispiele aus unseren Abbildungen zu schließen — stellt aus einigen ungefähr zugeschnittenen Läppchen roten und blauen Stoffes und dem von einem Stich hergenommenen Köpfchen, das mit feiner Neigung angefügt ist, ein Jesuskind von schönster Innigkeit her. Aus verschiedenartigem Wachstum entstanden, besitzen alle diese Dinge jenes einend Köstliche, von dem eben gesprochen wurde.

Das Religiöse ist eine hervorragende kunstschöpferische Macht im Volksleben. Das liegt schon in der Natur der Sache. Ein richtiges Bauernvolk ist nie gottlos gewesen, es lebt in zu starker Verbundenheit mit dem Kreislauf der Natur, in zu unmittelbarer Abhängigkeit von Mächten außerhalb seiner Kraft. Ihr persönlich spürbares Walten formt seine Bitte, sein Schutz- und Segensflehen, seinen Dank, seine ganze Frömmigkeit und deren sichtbar künstlerischen Ausdruck. Die Möglichkeiten desselben sind sehr mannigfaltig. Da ist die kleine Kapelle, die am Weg, in Flur und Wald steht; ein Mann hat sie aus eigenstem Antrieb errichtet, oft selbst zusammengezimmert oder aufgemauert im starken Gefühl einer Dienstbarkeit Gottes. Häufig steht solches Tun am Anfange vieler kleiner volkstümlicher Wallfahrten. Die Grundform des Baues ist dann wohl von der großen Kirche hergenommen, aber es bleibt Spielraum genug für Persönlichkeit und Landschaft. Und daraus ergibt sich der tausendfältige Reiz: Auf freiem Bergrücken erhebt sich aus kräftigen Balken gefügt, ganz mit Schindeln verkleidet, das Kirchlein von Schwendreuth, vier Pfosten strecken sich zu einem Türmchen zusammen, dem eine Kuppel übergestülpt ist, alles von rechter Zufälligkeit ohne genauen Winkel und wie von den Blaswinden verschoben, die dort oben ungehindert wehen (S. 38). An der Dorfstraße von Unterseilberg steht das andere Kapellchen in der Flucht eines Zaunes unter Baum- und Laubwerk geborgen, ganz still für sich, nur durch ein glücklich geschwungenes Kegelwalmdach ausgezeichnet (S. 38). Gleich zu dreien liegen die Kapellen von St. Hermann beieinander, rechteckig, quadratisch, rund, jede für sich eine Persönlichkeit und eine eindrucksvolle Gruppe im ganzen (S. 37). Das Innere dieser ländlichen Heiligtümer läßt der Einbildungskraft und der Fabulierlust in Ausstattung und Einzelheiten noch weiteren Spielraum: Altäre, gewöhnlich von Holz mit Schnitzereien, die mit kindlich heiterer Art Vorbilder der

TOTENBRETTER BEI LINDEN
(BAYERISCHER WALD)

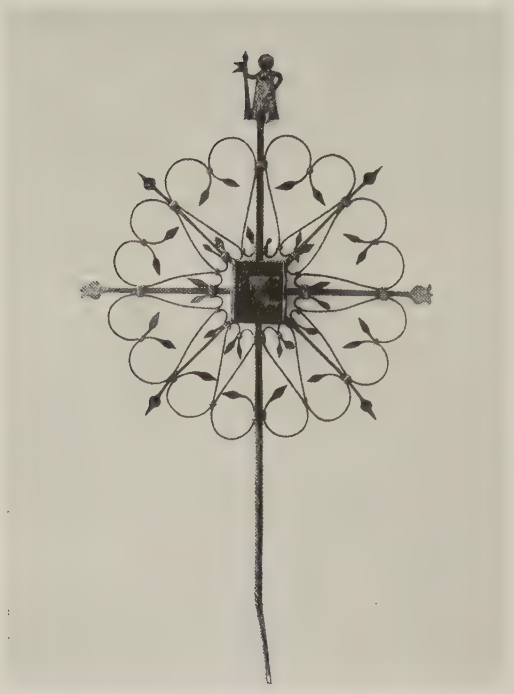


PASSIONSKREUZ IN FLISCHBACH
(OBERPFALZ)

WALDKREUZ BEI BISCHOFSHEIM
(RHÖN)

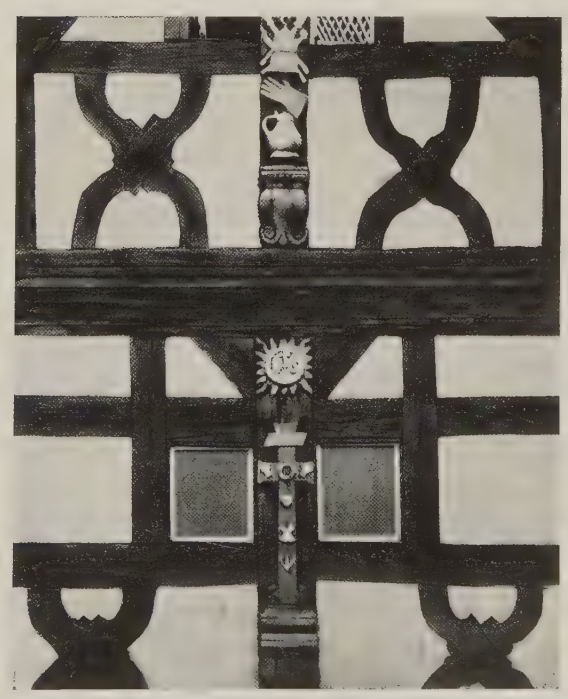
BILDSTOCK IN KLEINWENKHEIM
(UNTERFRANKEN)

GESCHNITZTES GRABKREUZ
(NATIONALMUSEUM, MÜNCHEN)



SCHMIEDEEISERNES GRABKREUZ AUS DEM
FRANKENWALD. (STÄDT. MUS., BAYREUTH)

HOFTOR IN RECKENDORF
(UNTERFRANKEN)



FACHWERKSCHNITZEREI IN SAAL
(UNTERFRANKEN)

TABERNAKELSCHRANK. (NAT.-MUS., MÜNCHEN)

HIMMELBETT VON 1786. (NAT.-MUSEUM, MÜNCHEN)

SCHWÄBISCHES AUFBAHRUNGSBETT. (MUSEUM RIEDLINGEN)

SCHWARZWÄLDER OFENWANDFLIESEN

BEMALTE STUBE AUS TIROL
(NATIONALMUSEUM, MÜNCHEN)

TIROLER BRAUTLEINTUCH. (ÖSTERR. VOLKSKUNDEMUSEUM, WIEN)

BERCHTESGADENER SCHACHTEL. (MUSEUM BERCHTESGADEN)

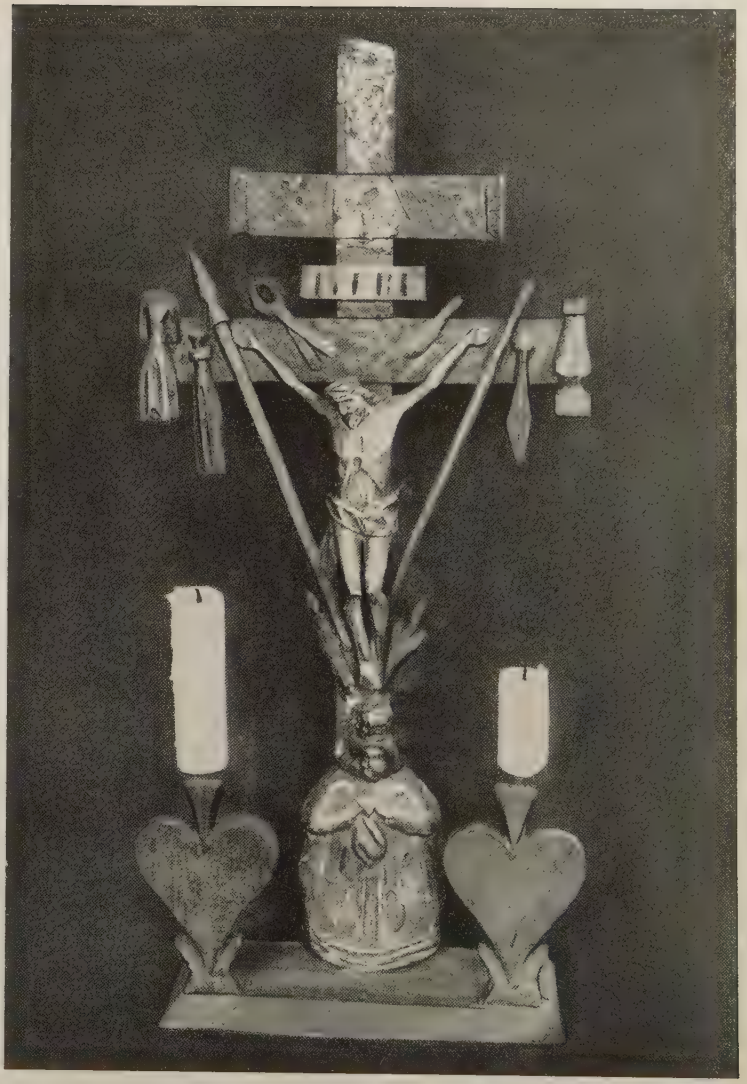
FAYENCEKRUG
(PRIVATBESITZ)

GLASKRUG
(MUSEUM FEUCHTWANGEN)

LEBKUCHENMODEL
(MUSEUM FEUCHTWANGEN)

WETZSTEINKUMPF
(NATIONALMUSEUM, MÜNCHEN)

HAUSALTÄRCHEN. OBERAMMERGAUER SCHNITZEREI
(NATIONALMUSEUM, MÜNCHEN)



HAUSALTÄRCHEN. OBERAMMERGAUER SCHNITZEREI
(MUSEUM FEUCHTWANGEN)

OBERAMMERGAUER LEUCHTERENGEL
(PRIVATBESITZ)

HAUSALTÄRCHEN IN FIGURENFORM
(NATIONALMUSEUM, MÜNCHEN)

KÄSTCHEN MIT FIGUR AUS BEMALTER MASSE. (NAT.-MUS., MÜNCHEN)

STOFFKLEBEBILDCHEN. BAYERISCH (PRIVATBESITZ)

KRIPPE AUS GÜNZBURG. FIGUREN UND HÄUSER KALT BEMALTER TON

WACHSBILD MIT RAUSCHGOLD
(PRIVATBESITZ)

WACHSSTOCK
(NATIONALMUSEUM, MÜNCHEN)

WACHSKRIPPE. (BEZ.-MUSEUM, DACHAU)

PROZESSION. ALPENLÄNDISCHE SCHNITZEREI. (PRIVATBESITZ)

großen Kunst nachahmen, wie die Barbara mit dem Drachenhund an der Kette oder der Mantel teilende Martin (S. 41); Altäre in Hafnergegenden ganz aus Ton geformt wie in Willeithen, Kreuzwege hinter Glas oder auf Holz gemalt oder die ganze Fülle der Dinge in der Waldkapelle von Thierham, die die Nachbarschaft der böhmischen Grenze deutlich kundgibt (S. 39).

Die Wallfahrt ist dabei ein besonders kräftiger Anreger und ein Bringer von reicher Vielgestalt; ihre kleinen Stätten sind vor allem im Bayerischen zahllos, ihre Entstehung Handlungen reinster Volksreligiosität. Sie wie auch die großen Wallfahrtsorte sind die Sammelpunkte des blühenden Votivwesens: der wohlbekannten Malerei aller Art, der Reliefs, der Wachs- und Eisensachen und all der wohlbekannten Dinge, die so tiefe Einblicke ins religiös künstlerische Schaffen und Fühlen des Volkes ermöglichen. Von hier gehen dann wiederum die Anregungen aus durch die Andenken, die Wallfahrts-Tücher, -Zeichen und -Amulette und die Nachbildungen der Gnadenbilder (S. 40). Der Gnadenort strahlt gleichsam sogar auf die Zufahrtswege aus, Bildstöcke z. B. mit den vierzehn Nothelfern oder dem Blutswunder markieren wie Zeiger altbegangene Wallfahrtsstraßen.

Die Durchdringung der ganzen Umwelt mit ihren Sinnbildern ist überhaupt eine Eigentümlichkeit der religiös schaffenden Volkskunst. Neben der Kapelle ist hier in erster Linie der Bildstock von großer Bedeutung. Ursprünglich ein Teil religiös betonten Rechtsverfahrens, wird er später ein reines Denkmal der Frömmigkeit, sei es zur Erinnerung an einen Unglücksfall, Mahnung, der Vergänglichkeit alles Irdischen zu gedenken und den Sinn von der Zeitlichkeit zum Ewigen hinzuwenden, sei es um den Schutz der Heiligen für die Felder zu erwirken, so wenn der Winzer einen Bildstock St. Urban zu Ehren im Weinberg errichtet. Aus ähnlichen Antrieben entstehen dann die Feld- und Waldkreuze: die urtümliche Gestalt des radumkränzten hohen Steinkreuzes im Bischofsheimer Wald (S. 44), die Passionskreuze mit den Leidenswerkzeugen von der Art, wie wir ein besonders schönes und volkstümliches aus Flischbach hier abbilden (S. 44). In diesen Zusammenhang gehören weiter die Totenbretter und die hölzernen und schmiedeeisernen Grabkreuze. Mit ehrlicher Bewunderung stehen wir vor der Kunst des alten Schmiedes, der 1841 in Tierbach im Frankenwald seiner Frau ein geschmiedetes Denkmal setzte und seine ganze Kunst darauf verwandte. Mit einfachstem Werkzeug und unbedingter Stoffgerechtigkeit zaubert er blätterhaftes Leben hervor, so als ob eine Baumkrone in der Ebene ausgebreitet worden wäre, und doch ist das Ganze gebändigt durch streng regelmäßige Ordnung (S. 45).

Die persönlichste Auswirkung religiöser Volkskunst stellt der Herrgottswinkel des Bauernhauses dar, obwohl auch er eine gewisse öffentlich rechtliche Bedeutung hatte — er blieb beim Verkauf des Anwesens im Hause — und obwohl auch er einem mehr oder weniger bestimmten Formherkommen unterlag. Regelmäßig über dem Tisch zwischen dem Hof- und Straßenfenster enthielt er gewöhnlich ein geschnitztes Kreuz, zu dessen Seiten vielfach Hinterglasbilder der Mutter Gottes und besonderer Schutzheiliger hingen. Auch ganze Altärchen lieferten die Hausindustrien wie die Oberammergauer, die hierfür als Hersteller besonders in Betracht kamen. In der Weihnachtszeit wurde hier auch die Hauskrippe aufgestellt aus Holz, Wachs oder Ton, oft von köstlicher Kindlichkeit wie

PROZESSION. ZINNSPIELZEUG VON HEINRICHSEN, NÜRNBERG

die von Günzburg mit ihrer breiten Erzählerlust, mit Berg und Tal, Dorf, Kirche und Schloß, alles erfüllt von »süßem Freudenschall« (S. 52). Die Krippendarstellung beschränkt sich indes nicht auf den Weihnachtsfestkreis. Sie erobert auch andere Gebiete, besonders die Passion. Dem Herzen des Volkes stand dabei der Christus in der Ruh' (die zeitweise sehr große Beliebtheit der Wieser Wallfahrt trug viel dazu bei) besonders nahe. Die Kunstmittel waren aber oft so einfach: ein Gehäuslein mit etwas Rauschgold und Flitter, darin sitzt der Heiland wie in einem Gebüsch, voll rührender stiller Schwermut (S. 53).

Mit dieser Gruppe unmittelbaren Frömmigkeitsgebrauches — das große Gebiet des Heiligenbildes gehörte noch hierher — ist der Bereich christlicher Volkskunst noch nicht erschöpft. Eine Unzahl von Dingen und Gebilden rein weltlicher Art tragen religiöse Darstellungen und Sinnbilder. Der nächste Grund dazu ist der Wille, den himmlischen Schutz zu erflehen, z. B. den des hl. Florian gegen Feuersgefahr. Je nach Gegend und Bauart treffen wir in diesem Sinne Hausfiguren, Fach- und Bundwerkschnitzerei (Saal, S. 45) und Fassadenmalerei. Auch das Hoftor und die Haustüre tragen gemäß ihrer Wichtigkeit oft fromme Motive. In Franken, wo die Hofzugänge besonders aufwendig gestaltet werden, gibt es eine Menge der schönsten Beispiele dafür (Reckendorf, S. 45). Naturgemäß entbehren auch die gemalten Stuben wie sie im bayerischen und schwäbischen Oberland besonders beliebt waren, nicht der religiösen Bilder (S. 47), im Schwarzwald hinwiederum wurde die Ofenwand gekachelt und auf den Plättchen erscheinen fromme Erzählungen mitten unter der ganzen Fülle des weltlich bäuerlichen Motivschatzes (S. 47). Natürlich entspringt nicht alle religiöse Zier durchaus frommen Beweggründen, vielfach ist es eben so, daß solche Darstellungen dem ländlichen Künstler nächstliegende und beste Vorbilder gewesen sind. Der überaus große kunsterzieherische Einfluß der Kirche wird schon darin offenbar. Ein prächtiges Beispiel für solche aus der Kirche geholte Anregung ist der prunkende Tabernakelschrank, der sich im Nationalmuseum in München befindet und mit einer großen geschnitzten Gruppe der Taufe Christi geschmückt ist (S. 46). In weniger kostbarer, aber keineswegs kunstärmerer Art zieren sich Bett und Truhe (S. 46), Geschirre und Gläser, Teller und Schüsseln, Schachteln, auch Berufsgeräte wie Sensenscheiden, Wetzsteinkumpfe (S. 49), Butter- und Käsemodel mit allerlei frommen Bildern. Die hauptsächlichsten Vorwürfe sind dabei das Kruzifix, die Mutter Gottes, das Jesuskind, der gute Hirt, die drei Könige, Adam und Eva, Bauernheilige, die Leidenswerkzeuge und Namenssymbole. Auf einer im Wiener Volkskundemuseum bewahrten hörnenen Tabaksdose, die ehemals einem Franziskaner gehörte, ist sogar die Abendmahlsdarstellung eingeritzt. Besitzer, Erwerbsumstände und -Zeiten wirken sich naturgemäß in den Motiven aus. Weihnachtsgeschenke z. B. werden gern das Bild des Christkindes

tragen. Wir wissen, daß es im 15. Jahrhundert große Mode war, den Neujahrsgeschenken ein Bildchen mit dem Jesuskind beizulegen. Volkstümlichere und spätere Art war es, die Darstellung unmittelbar auf dem Gegenstande anzubringen. Wir finden sie u. a. auf einem Bierglas (S. 49), auf einer kupfergetriebenen Kaffeemühle und auf einer Bettstelle. Natürlich muß das Jesuskind dabei nicht immer auf Weihnachten hinweisen, Gnadenbilder spielen gerade hier ihre oben angedeutete Rolle. Auch die übrigen Kirchenfestzeiten üben ihre Motivwirksamkeit nach verschiedener Richtung aus (Kultgebäcke), ebenso wie die großen Ereignisse im Menschenleben, die von der Weihe der Kirche umgeben sind, Taufe, Hochzeit und Tod. Die damit zusammenhängenden Gegenstände und Geschenke tragen deshalb häufig religiöse Darstellungen, wie das hier wiedergegebene Brautleintuch, dessen Stickereien einem Altartuch nachgebildet sind (S. 48).

Die Beziehungen der religiösen Volkskunst und die Gesichtspunkte, unter denen sie betrachtet werden kann, sind zu vielfältig, als daß hier überhaupt nur die Problemstellung und das Stoffgebiet erschöpfend umrissen werden könnte. Es wäre z. B. noch von den Motiven zu sprechen, die aus vorchristlichen Zeiten stammen wie der Lebensbaum und zum reinen Zierat geworden sind, vom Spielerischen, das der Volksseele immer naheliegt, und vom Spielzeug selbst, das sich ja auch des religiösen Stoffes bemächtigt und ihn mit sicherer, formschlichter Innigkeit gestaltet. Die beiden abgebildeten Prozessionen beweisen das, die eine in Holz geschnitzt, die andere industriell hergestellt (S. 54 u. 55). Die Gegensätzlichkeit ihres Ursprunges einigt sich aber in dem Grundsätzlichen der Form und des Gemütsgehaltes.

PAPIERSCHNITT. AUS DEM BAYERISCHEN WALD
SAMMLUNG BUCHERER

Diese Einheit, die der gesamten religiösen Volkskunst eignet, ist uns, das muß nicht erst ausdrücklich gesagt werden, verlorengegangen. Schon der Umfang religiösen Volkslebens und sein sichtbar künstlerischer Ausdruck ist viel enger geworden. Was aber noch vorhanden ist, das ist der Art der Volksseele, wie sie sich in tausendjähriger Vergangenheit äußert, völlig entgegengesetzt. Ein Unternehmertum ohne Liebe und Glauben hat mit seinem Unrat das so lange gesund und ursprünglich gebliebene Volksempfinden gelähmt und ins Gegenteil verkehrt. Deshalb stößt das Streben, das als ein Teilgebiet der christlichen Kunstbewegung hier helfen will, auf so große Schwierigkeiten. Mit guter Form allein ist es noch nicht getan, ebensowenig wie mit äußerer Nachahmung alter Formen. Die Grundkräfte des religiös künstlerischen Schaffens und des Aufnehmens, die das Glück der alten Volkskunst bedingten, müßten wieder frei werden. Dann wächst die köstliche Blume von selbst ins Licht.

Die Aufnahmen stammen zum größten Teil vom Verfasser, einige aus dem Archiv des Landesamtes für Denkmalpflege. Auch Herr Professor Dr. Karlinger und Herr Dr. Gröber stellten gütigerweise einige Bilder zur Verfügung.

Aus der Literatur ist besonders hervorzuheben: Deutsche Volkskunst, Delphin-Verlag München, besonders die Bände: Bayern, Schwaben, Franken; Richard Andree, Motive und Weihegaben des katholischen Volkes in Süddeutschland, Braunschweig 1904; M. Haberlandt, Österreichische Volkskunst, Wien 1911; zerstreute Aufsätze von Höfler; J. Morper, Zur Geschichte des osteuropäischen Wallfahrtskirchentypus in: Die christliche Kunst XXII, S. 121 ff.; Misch Orend, Vom Wesen der Volkskunst in Belvedere (Forum) VI, S. 169 f.

Eine umfassendere Darstellung bereitet der Verfasser vor.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

I. ALLGEMEINE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1926 IM GLASPALAST

Die I. Allgemeine Kunstausstellung ist durch zwei Ereignisse bestimmt. Die Wand, welche die Neue Secession von der alten schied, ist gefallen. Man kann jetzt den Glaspalast in seiner ganzen Länge durchwandern. Dieses Ereignis bedeutet den verspäteten offiziellen Akt einer Entwicklung, die schon seit Jahren dahin gediehen, daß sich die Alte und Neue Secession nicht mehr »Secessionistisch« entgegenstanden, sondern die Koppelung auf genetischem Geleise vollzogen hatten. Weit augenfälliger als dieser interne Ausgleich ist die gewichtige Tatsache der Ausstellungserweiterung. Zum erstenmal seit dem Kriege hat man wieder ausländische Kräfte herbeigezogen. Man kann von einer Wiederaufnahme der alten Internationale sprechen, allerdings mit einer Einschränkung, die darin besteht, daß man die Fremden nicht allgemein lud, sondern es den Jurys überließ, nach ihrem Geschmack und Beziehungen auswärtige Gäste aufzufordern. Dieses System der subjektiven Ladung — im Gegensatz zum alten objektiven — hat den Nachteil für sich, daß willkürliche Ausstellungsperspektiven geboten werden, aber nicht das, was man von einer allgemeinen Länderbeteiligung erwartet: ungefährer Durchschnitt der Kunstweltlage.

Um den nordischen Konkurrenten, Berlin, erfolgreich zu begegnen, gab München seine nachkriegliche Reserve auf und rückte mit der I. Allgemeinen in den Vordergrund des Treffens. Will aber München seine Vormacht als deutsche Kunstzentrale zurückerobern, muß es wieder zur allein gerechten Ausstellungsmethode der vorkrieglichen Internationale greifen.

Die Münchner Künstlergenossenschaft hat einen beträchtlichen Teil des Ostflügels in- und ausländischen Gästen eingeräumt. Sie bietet u. a. sechs Kollektivausstellungen, über deren Notwendigkeit sich im einzelnen streiten ließe, die aber immerhin die Rückkehr von der wirtschaftlichen Verkaufsschau der Nachkriegszeit zur Kunstausstellung der Friedenszeit bekunden.

Die Stärke Carl Albrechts-Königsberg und des verstorbenen Hans Looschen-Berlin muß man im kleinen Format suchen. Arthur Kampf-Berlin erliegt dem Wandbild aus Unfähigkeit des Naturalisten zur Abstraktion. Aus Dresden hat man Rich. Müller gerufen, der mit seiner polierten Oberflächenmalerei die Herzen des Publikums erobert. Im Raum gegenüber hüllt der Rheinländer Leipold italienische Veduten in den Schleier seines Andante. Es würde zu weit führen, auf die zahlreichen Mitglieder der Künstlergenossenschaft, der Landesgruppe Bayern, des Bundes und der Luitpoldgruppe einzugehen. Sie wahren das altrenommierte Niveau gediegener Tradition. Besonders gedacht sei eines groß angelegten Triptychons von Grassl: »Johannes auf Patmos«, »Himmel« und »Hölle«.

Die Münchner Secession verharrt auf einem soliden Durchschnitt. Ein Teil der Älteren, Habermann, Zügel, Vetter, Wolff, Jank behauptet sich wacker. Von den Jüngeren entfalten sich günstig Rosa Frankfurt-Prevot, Essig, Mayrshofer, A. Hartmann, Baum und Geigenberger. Einige neue, W. Heise, Mühlen, Jordan, Kasasian fallen angenehm auf. — In der Plastik, die letztes Jahr zugunsten nordischer Gäste zurücktrat, sind erhebliche Änderungen vor sich gegangen. Heinlein hat seine ausgreifende Form zu klassischer Strenge gebändigt. Neben ihn tritt Knecht und in etlichem Abstand der mehr kunstgewerbliche Mayer-Fassold. Toni Stadler lernte in Paris gelassen modellieren. Stangl mahnt an die beschwingte Art des Berliner Gerstel. Zwischen der leise tastenden Bildnerei Caspers und Eugenie Berner-Langes und der expansiven Geste eines Wackerle stehen die stillen Gebärden der Bildhauerinnen Esseö und L. Eckart. — Die Berliner tonangebende Plastik ist diesmal so ziemlich ausgeblieben. Auch die Malergäste vom letzten Jahr haben sich verringert. Orlik, Spiro und Bató verharren in Gepflegtheit aus Armut. Auch Jäckel ist akademischer Kühle verfallen. Bei Pechstein bedauert man das Erliegen seines Vortrags in koloristisch dynamischen Reizen. Bei L. v. König, der weniger vitaler, aber umsichtiger wirkt, geht die Versenkung tiefer. Von der schmeichelnden Palette Charlotte Berends gehen wir über zu den Kollektionen, die den Gipfel der diesjährigen Secession bilden.

In erster Linie das Triumvirat Corinth, Slevogt und Liebermann. Corinth überrascht von neuem durch den epochalen Gegensatz seines Früh- und Spätstiles. Aus dem Schlächtersohn, der animalisch mit allen Reizen und Schrecken des Fleisches spachtelte, bei dem die Farbe kompakt und materiell undurchsichtig klebte, wurde nach jenem Schlaganfall ein zweiter Mensch, dem Natur und Malen zum weihevollen Sicherkennen arteten. Ein Beispiel nur: Das Selbstbildnis von 1909, voll brutaler Lust, und das Selbstbildnis von 1924, wo der Mensch ein Gleichnis der Schöpfung und die schwebenden Töne nur ein Mittel der Deutung sind.

Slevogt hat seit Anbeginn unter den Musen gelebt. Sein Stil ist ohne Härten. Zu Slevogt kommen die Dinge. Er sieht sie mit der natürlichen Verbundenheit des Süddeutschen zur Welt, Von dem Familienbild (1911), dem herrlichen Lachsstilleben, dem sonnigen Winkel des Hauses »Goldramstein«, den strahlend reinen Bildern vom Nil und der »Herbstlandschaft« von 1924 ist wohl die mähliche Änderung der malerischen Auslegung abzulesen. Der Stil wird spezifisch leichter. Aber die Dinge sind, von einigen Tributen an den Naturalismus abgesehen, von jeher anmutsvoll gewesen und von jenem vibrierenden Reiz, der Drolligkeit und Melancholie in eins verquickt. Liebermann wägt seine Mittel am schärfsten. Mit seinem Intellekt vermag er die Anzeichen einer neuen künstlerischen Epoche rasch zu fassen. Er ist Führernatur und dem Programm, das er geschaffen, am konsequentesten verpflichtet. Scheinbar führt keine Brücke von den dunkelgetönten Genres der Hollandphase, vom Altmeisterlichen der »Geschwister« (1876), des Elternbildnisses zu dem lichten undetaillierten Gartenstück von 1923 und dem »Selbstbildnis von 1922«, wo alles Sagenswerte auf wenige Nuancen zusammengepreßt ist. Und doch liegt dieser aphoristische Altersstil auf einer Linie mit dem durchmodellierten der Frühzeit. Die Erkenntnis eines scharfen Geistes gestützt durch die Erfahrungen eines langen Weges hat gelehrt, einzusparen, abzukürzen, kurz: zu abstrahieren.

Adolf v. Hildebrands Statuen, Büsten und Reliefs, die das Vestibül der Secessionsseite füllen, zeigen von neuem, wie hier ein Geist durch die Klippen einer bürgerlich naturalistischen Zeit zum ungebrochenen Maß eines überpersönlichen Stiles gelangte; manchmal etwas orthodox, immer aber zielbewußt und gekonnt. Hildebrand rettete als letzter aus der Antike lebendiges Gut.

Noch eines Toten gedachte die Secession. Wenn wir die Akte und zuständlichen Bilder Becker-Gundahls mit den religiösen Kompositionen vergleichen, verstärkt sich der alte Eindruck: Gundahl ist zäher, trockener Beobachter, der sich die Formen im kleinen abringt und dem der koloristische Durchschlag fehlt. Im Sakralstil wird er unsicher und konventionell; mit einer Ausnahme, der »Hochzeit von Kana« in der Münchner St. Annakirche.

Der Achtecksaal ist einem Senior der Secession gewidmet. Leo Samberger verkörpert eine der besten Münchner Porträtkultur. Seine Köpfe, die aus einem schwarzen Hintergrunde wetterleuchten, muten in ihrer farbigen Sparsamkeit an wie große Radierungen. Überraschend wirkt die Anmut der Kinderbildnisse. »Großvater und Enkel« stellt die schönste Leistung der Kollektion dar.

Eine dankenswerte Tat bedeuten auch die Sammelausstellungen Seyler und Pietzsch. Pietzsch, die Palette nur langsam aufhellend, schildert zäh und ehrlich die kargen Reize oberbayerischer Landschaft. Seyler, rascher und weiter im Blick, ist dem landschaftlichen Rhythmus unmittelbar auf der Spur. Pietzschs Landschaften stehen bäurisch fest. Seylers weite Blicke kreisen.

Die Neue Secession läßt ihre Mitglieder ziemlich gleichmäßig zu Wort kommen, Die territorial weniger abgezirkelte Kunst der Jüngsten im Gegensatz zur Rustikalen der Alten ebnet den Wall nach dem Norden zu. Berlin und Dresden sind lebhaft vertreten; Dresden mit einem Radikalexpressionismus, wie ihn Berlin seit Jahren hinter sich hat. Mit einer Ausnahme: Nolde, der roh geworden und nur in einer »Landschaft mit Kühen« sein früheres geheimes Leuchten wahrt. Dresden besitzt neben Feldbauer nur noch in dem Plastiker Albiker würdige Vertretung. Seine Figuren sind ganz aus der Bewegung erschaut. Berlin stellt den überzarten Träumer de Fiori und die tänzerische Bildnerin Sintenis, deren Kleinplastiken Wunderbares an rhythmischer Beseelung schenken. Dem früheren Münchner Künstler Scharff gab man einen besonderen Raum. Erfreulicherweise verzichtet er jetzt auf unterstrichene Pointe. Er ist räumlicher geworden. München hält mit Koelle, Bleeker, Wrampe, Glaus und Rauch guten Stand. Ihre Stärke ist das Porträt. Maly öffnet hier besondere Wege. Plastisch in fruchtbarstem Sinne sind Alex Fischers Tierplastiken. Barlachs dumpfgeschlossene Körper wirken demgegenüber etwas eintönig. Von den Berliner Malern überzeugt vor allem Hofer mit seinem philosophischen Flächen- und Farbensinn. Unsicherer, wie eine Mode der Decadence, erscheinen Heckel und Schmidt-Rotluff. Die spielerische Dialektik Campendonks und der nachdenkliche Macke † liegen in ähnlicher Richtung. Auch Beckmann (Frankfurt a. M.) ist nicht mehr der alte. Seine Trapezkünste und schmalformatigen Porträts zeugen wohl von Phantasie des Blicks; es mangelt aber der grüblerische Ernst der Frühzeit.

Für München ist der verstorbene Führer Marc ein schöner Beweis tiefer und liebevoller Spekulation (Junger Stier, Der Hund vor der Welt). Brüne, Heß, Lichtenberger, Maria Caspar-Filser, Schinnerer, Troendle und Schülein geben Zeugnisse einer günstigen Entwicklung, die an den Resultaten des Impressionismus nicht vorübergegangen ist. Von hoffnungsvollen Jüngeren erwähnen wir Oeltjen, Jutz, Seidl, Glette, Geiger und den gesichtbegabten Lauterburg. Auch Mense ist tiefer gedrungen. Nicht zu vergessen den handfesten Purrmann vom Bodensee und die unsentimentalen Schriften der Simplicissimuszeichner Heine, Arnol und Rud. Wilke †.

Vom Ausland sind Österreich, Schweiz, Holland, und Schweden reichlich vertreten. Auch Frankreich und Ungarn stellen ein beträchtliches Kontingent. Italien, Spanien, England, Norwegen, Polen und Rußland haben spärlich beschickt. Großen Namen begegnet man selten. Immerhin darf die Neue Secession das Verdienst beanspruchen, dem Holländer van Gogh und dem Norweger Munch zwei große Räume eingerichtet zu haben.

Unter den Österreichern hat man dem Tiroler Egger-Lienz einen Saal überlassen. Verhängnisvolle Einflüsse Hodlers haben hier einen Stil gezeitigt, der »monumental« mit »großkalibrig« verwechselt. Die Massen werden überspannt, die Wirkungen nicht minder*).

In Wien ist der 1918 verstorbene Klimt, dessen perlmuttere Ornamentik die Jungkunst der Residenz im Sturm erobert hatte, schon lange nicht mehr mächtig. Auch Kokoschka, der in einem Damenbildnis den delikaten Überrascher spielt, bleibt — leicht begreiflich — ohne Schüler. Das junge Wien malt bunter, aber nicht malerischer, rationeller, aber nicht größer. Mit einer Ausnahme vielleicht: Mopp, der in einem Wandbild »Orchester« diszipliniert und mit jener öffentlichen Geste zu schaffen weiß, die dem neuen Staate konform wirkt. Güterloh ist mehr der Exponent eines rechtschaffenen Expressionismus. Zülow denkt kritischer, Kubin satanischer. Seine Feder zeichnet Höllenmythen. Der Grazer Thöny malt Bilder, die über Nolde reichen.

Die Schweiz steht noch unter Hodlers Schatten; es gibt aber auch welche, die nicht auf die Altersstarre des großen Wandbildners hereinfallen. Amiet und namentlich Barraud verabfolgen die Flächen in sanftfarbiger Variation. Es fehlen die großen Wandmaler Brühlmann und Karl Burckhardt, beide schon tot. Die Neue Secession bringt den melancholischen Ironiker Pellegrini. Koloristisch empfindlichere Maler als Buri, Giacometti etc. treffen wir in F. Stauffer, Clenin und Mairet.

Bei den Holländern wirkt sich die alte Malkultur des 17. Jahrhunderts aus. Man kann dem Gros der Vorgeführten gewiß nichts Böses nachsagen, höchstens, daß sie ein wenig an den Rändern der Zeit stehen. Veth, der auch als Graphiker altmeisterlich penibel arbeitet, ist dafür Repräsentant, Daneben aber gibt es Impressionisten vom Schlage der Maris. Wir vermissen Jozef Israels, bei dem die deutschen Pleinairisten gelernt haben. Von Breitner † sieht man eine beträchtliche Kollektion. Sein Strich ist weich und dicht und sein wechselreicher Stoff mit dem realen Sinn des Holländers angepackt, der nichts kennt als konkrete malerische Erledigung des Sujets.

Als äußersten Gegenpol nennen wir van Gogh, der den Pariser Pünktlern nach Südfrankreich

*) Anmerkung der Redaktion: Wir bemerken ausdrücklich, daß die Kritiken unter persönlicher Verantwortung der Autoren erscheinen. Garber denkt z. B. ganz anders über Egger-Lienz (vgl. S. 61 ff.).

entfloh, nach einfachstem Ausdruck rang (»Schlafzimmer«), und dem Millets soziales Gefühl zum aktiven Trieb seines Schaffens wurde (»Grabende«). Man steht erschüttert vor der Erlebnisschwere eines Mannes, der in ein »Stilleben mit Vogelnestchen« ebensoviel zu legen wußte wie in ein Feld mit »Korngarben«, wie in einen »Acker mit weißen Wolken« oder in ein Selbstbildnis. Überall die gleiche flutende Stärke seines Striches, dieses unmittelbare Ansichreißen des Objekts und seine Durchseelung. Hier ist zum erstenmal wieder religiöse Malerei.

Der Eindruck einer mehr zufälligen als charakteristischen Wahl wird im Saal der Franzosen besonders deutlich. Von Signac und Matisse je ein Bild ohne größeren Belang. Wichtiger eine zarte Vedute des verstorbenen J. F. Raffaelli und ein in der Fläche spielend gemeistertes Bild Picassos: »Die Toilette«. Auch Pascin wirft zwei seiner erotischen Schlingen. Die jüngste Richtung, am auffälligsten durch Utrillo markiert, widmet sich dem Pariser Stadtbild: Eine pessimistische, neusachliche, im Detail raffinierte Schilderei, die mit ihren grauschwarzen und schwärzlichgrünen Tönen dem Photo nahekommt (Adrion) und nur selten in blühendere Atmosphäre taucht. Niemand wird aber an Maillols hauchartig gerundeter »Flora« ohne Staunen vorübergehen.

Die neue Sachlichkeit hat auch das junge Schweden erobert. Ein im Grunde sehr natürlicher Vorgang. Was an älterer Malerei gezeigt wird, verrät die in jedem Schweden vorhandene Portion Rationalismus sehr deutlich, und was hinter der seetüchtigen Sinnlichkeit Anders Zorns steht, ein nüchterner Blick, ist bei dem Gros der Jungen noch weit augenfälliger. Der Pariser Hautgout fehlt; dafür gibt es reizvolles dekoratives Spiel (Engström) oder scharfe Ironie (Dardel, Sköld). Selbst die traumgeborene Lyrik des Vogelmalers Liljefors tönt nicht ohne hölzerne Rhythmen.

Bei dem Norweger Munch tritt die mächtige Phantasie des Gebirglers voll in Rahmen. Hier ist dämonische Wucht (Wald, Die Mörderin). Die Dinge kauern noch im Urnebel, aus dem die Formen tagbegierig drängen (Badender Mann). Schamhaft knospet der Frühling, nah überschattet vom Tod. Die Sterbezimmer, die letzten Stunden geistern aus dem Schwarzweißfluß der Holzschnitte. Mitunter schafft ein wenig Farbe morbides Glühen (Zwei Menschen am Strand). Gogh hat die Gespenstigkeit des Tages, Munch das Rätsel der Nacht gefangen.

Außer dem konventionellen J. S. Sargent kommt England nicht zu Wort. Der Tscheche Vacátko liefert Bicepskunst.

Am wenigsten geht es an, über die Russen ein endgültiges Urteil zu fällen. Die Geladenen sind ausschließlich Flüchtlinge, die sich in Paris niedergelassen haben. Außer A. Korovin und Maljavine, der kernige Proben seiner flammenden Palette gibt, sind die übrigen in einem geometrischen Stil befangen, wie er vor Jahren letzte Mode war. Nathalie Gontcharowa geht hierin am weitesten. Grigorieff und Schonkhaeff beuten die Möglichkeiten am fruchtbarsten aus. C. Korovin bevorzugt eine blumig sanfte Malerei.

Im Gegensatz hiezu treten die Ungarn in einer Gruppe auf, die Munkácsy zum Ahnen hat. Seine Stücke sind die besten Zeugen einer schmissigen Salonmalerei, wie sie auch Mészöly †, Székely † und Kálman pflegen. Höhere Ansprüche erheben J. B. Grünwald, Paáls † gedämpfte Klänge und Szinnyey-Merses vergnügte Kleinschilderei. Der sehr ungarische Csók malt süßlila.

Italien beschickte mit Costa und dem überlauten Mancini ungünstig.

Spanien bietet Zubiaurre, der seine Berühmtheit (gleich Zuloaga) einer farbigen Oberflächlichkeit verdankt. Bedeutender sind der farbig blühende Sorolla, der sarkastische Realist Solana und der Lyriker Soler, der die »Allee der großen Katalonier in Madrid« wundersam klar verschont hat.

Dr. Knöller

Berichte aus dem Ausland

PRIVATER DENKMALSCHUTZ IN FRANKREICH

Sauvegarde de l'art français

Die langsam, aber ständig fortschreitende Entwertung des französischen Franken hat für den Kunstbesitz Frankreichs ähnliche Wirkungen zur Folge gehabt, wie sie aus der Zeit der Inflation in Deutschland und Österreich in trauriger Erinnerung sind. In einer Hinsicht sind diese Wirkungen für Frankreich noch folgenschwerer, denn hier wurden und werden nicht nur bewegliche Kunstgegenstände ins reichere Ausland verschleppt; Amerikaner und unternehmende Kunsthändler kaufen ganze Häuser mit wertvollen Holzvertäfelungen und Kunstschmiedearbeiten, Ruinen von mittelalterlichen Kreuzgängen u. a. auf Abbruch.

Anderseits hat das französische Trennungsgesetz die katholische Kirche aller Mittel beraubt und die Kultusgebäude vielfach der Willkür der Gemeindeverwaltungen überlassen. Manche mittelalterliche Kirchen sind infolge des Mangels jeglicher Pflege eingestürzt oder auf Befehl der Gemeindeverwaltung abgerissen worden. Wohl hat Frankreich seit langem eine Denkmalschutzgesetzgebung und einen gutgeschulten Beamtenapparat zu deren Ausführung. Aber die Geldmittel sind völlig unzureichend geworden und die Schwäche der Gesetzgebung, die fast nur den klassierten Denkmälern zugute kam, zeigt sich jetzt in bedauerlicher Weise.

Aus der Erkenntnis dieser Sachlage heraus ist im Mai 1921 die »Sauvegarde de l'art français« ins Leben gerufen worden, eine Vereinigung, die im Einvernehmen mit den Organen der staatlichen Denkmalverwaltung den Schutz des französischen Kunstbesitzes in jeder geeigneten Weise bezweckt. Eine Reihe von angesehenen französischen Politikern und Kunstgelehrten, besonders Museumsleitern, unterstützen diese Vereinigung, deren Präsident der Herzog von Trévise ist. Die Sauvegarde sucht Verbindung mit den wissenschaftlichen Gesellschaften der Provinz, von denen bereits über hundert mit ihr in Fühlung getreten sind. Auch legt sie besondern Wert darauf, überall in der Provinz — auch unter dem Klerus — Mitglieder zu gewinnen, um von jeder Gefahr einer Zerstörung oder Veräußerung sofort in Kenntnis gesetzt zu werden. Sie gibt unter gleichem Titel eine Zeitschrift heraus, in der über die Arbeiten, Erfolge und Mißerfolge der Gesellschaft berichtet wird. In zahlreichen Fällen führte das Eingreifen der Sauvegarde durch rasches Sammeln der nötigen Geldmittel oder durch gerichtliche Verfolgung bei Gesetzesübertretungen zum Ziel. Die energische Art

LIENZ: EINGANG ZU DEN ALTEN FRIEDHOF-ARKADEN

LIENZ IN TIROL: PFARRKIRCHE MIT DEN ARKADEN BEI DER EINWEIHUNG

Albert Figel 3358 GFCHKM

HL. FAMILIE

CLEMENS HOLZMEISTER: DIE NEUE TOTENKAPELLE IN DEN ALTEN ARKADEN ZU LIENZ

ihres Einschreitens, die auch durch Nennung mit vollem Namen der schuldigen Besitzer und Händler in den Berichten der Zeitschrift eine wirksame Sanktion ausübt, hat Frankreich manch wertvolles Kunstgut gerettet.

Die Sauvegarde interessiert sich auch für die Museen der französischen Provinz und sucht sie in jeder geeigneten Weise zu fördern. Es gibt in Frankreich außerhalb Paris 270 Museen, über deren Zustand ein Aufsatz von Henry Gasquet (Sauvegarde I. Jahrgang, Nr. 3) interessante Aufschlüsse liefert. Eine 1905 organisierte amtliche Untersuchung stellte fest, daß von 270 Museen 170 ernster Feuersgefahr ausgesetzt waren, 150 keinen Aufseher hatten, 198 keinen Katalog. Seither sind nach Gasquet einige Verbesserungen eingetreten. Die durch das Trennungsgesetz der Kirche geraubten bischöflichen Wohnungen, Seminarien und Klöster sind zum Teil als Museen eingerichtet worden. Man hat auch die Heranbildung von Konservatoren und die Anlage von Inventarien und Katalogen ins Auge gefaßt. Vor allem aber fehlen den Museen noch die nötigen Geldmittel. Mit Befriedigung stellt Gasquet fest, daß der Besuch der Museen zunimmt und daß auch von privater Seite Zuwendungen erfolgen. Freilich wird an anderer Stelle derselben Nummer berichtet, daß z. B. die 1921 ernannte Leiterin des Museums von Sens Angebote von Zuwendungen an das Museum vorfand, die seit 1906 unbeantwortet geblieben waren. Eine fruchtbare Initiative bedeutet auch die Rundfrage der Sauvegarde an die Museumsleiter, welche Objekte sie zur Ergänzung ihrer Bestände als besonders wünschenswert erachten. Durch die Veröffentlichung der eingehenden Antworten wird die Privatinitiative in dankenswerter Weise angeregt und aufgeklärt.

Dr. Richard Maria Staud

Neue Kunstwerke

DAS BEZIRKSKRIEGERDENKMAL IN LIENZ

Von Dr. JOSEF GARBER, Innsbruck

Auch in Tirol hat nun bald jede Gemeinde ihr Kriegerdenkmal. Gute Gedenkzeichen von bleibendem künstlerischem Werte, aber auch schlechte unkünstlerische Industrieerzeugnisse stehen an den Straßen, auf den Kirchhöfen, in den Kirchen und erinnern an die Gefallenen der einzelnen Gemeinden. Jede hat ihr eigenes, nur im Denkmale der Stadt Lienz hat sich der ganze Bezirk Osttirol zu einem gemeinsamen Monumente zusammengefunden. Der Bezirk breitet sich in 52 Gemeinden am Fuße des Venedigers und des Großglockners aus und zählt nicht mehr als 30000 Einwohner, die zusammen 1200 Tote betrauern. Die meisten Orte sind arme Bergdörfer mit ein paar hundert Einwohnern. Der ganze Bezirk ist durch die neuen Grenzen so unglücklich vom Lande abgeschnitten, daß man mit der Bahn nur über das zu Italien geschlagene Südtirol oder über das Land Salzburg nach »Osttirol« kommt, eine Bezeichnung, die erst nach dem Kriege infolge der abgetrennten Lage des Landstriches geläufig wurde. Und gerade dieser von »Nordtirol« so unglücklich abgeschnittene Bezirk des Landes hat in seiner Isoliertheit die große Idee des stärkenden Zusammenhaltes seiner Bewohner erfaßt und alle 52 Gemeinden ohne Ausnahme haben vereint ihren 1200 Toten ein Gedenkzeichen in ihrer Stadt Lienz errichtet. Die Gefahr, daß aus diesem Zusammenarbeiten ein unpassendes, protziges Denkmal entstehen könnte, vergißt man vollständig beim An-

blicke des Geschaffenen, denn es ist ein Werk von effektfreier, rein innerlicher Wirkung und hohem, künstlerischem Werte und der Schimmer von Kargheit und Härte, den es zur Schau trägt, stimmt die Gedanken ernst und paßt zu Land und Leuten.

Um die gotische Pfarrkirche in Lienz standen auf drei Seiten alte ungefähr im Jahre 1840 im einfachen klassizistischen Stile erbaute Friedhofarkaden, die seit der Erbauung eines neuen Friedhofes im Jahre 1905 verlassen und dem Verfalle preisgegeben waren. Der Entschluß, sie zum Kriegerdenkmale umzugestalten, rettete der Kirche ihre stimmungsvolle Einfriedung und wies dem Denkmal für die Toten den passendsten Platz im Städtchen zu. In der Mitte der Arkaden wurde von Architekten an der Akademie in Wien, Professor Dr. C. Holzmeister, eine einfache viereckige, über die Arkadenflügel aufragende Totenkapelle eingebaut. Eine große Nische an der Schauseite der Kapelle wurde für die Aufnahme einer Statue des hl. Michael von Professor Ferdinand Andri (Wien) bestimmt. Von der Kapelle strecken sich die zwei Arme der Bogengänge aus, ihre dreißig Arkaden wurden auf die fünfzig Gemeinden verteilt. Zwei Holzgitter lassen sie in die einfache Totenkapelle münden, in die man auf zwei Stufen niedersteigt. Zwei hochangebrachte Rundfenster erhellen den tonnengedeckten Raum. Dunkle unregelmäßig gebrochene Steinplatten, ein landläufiger alter Fußbodenbelag, decken den Boden, kein architektonischer Zierat wächst an den weißen Wänden, nur zwei seichte Nischen brechen sich zur Aufnahme und Umrahmung der großen Fresken ein.

Professor Egger-Lienz, dem die Universität Innsbruck vor kurzem den Ehrendoktor verlieh, hat sich erbötig gemacht, das Denkmal seiner Heimatstadt kostenlos mit Bildern zu schmücken. Die Gemälde, die er hier malte, sprechen eine herbe, lapidare Sprache, führen mit unerbittlicher Gewalt in eine dem Beschauer abstrakte Formenwelt. Wie immer in seinem letzten Schaffen schiebt der Künstler die naturalistische Erscheinungsform der Dinge ablehnend beiseite, zerschlägt gleichsam die Naturform, um von der Schale zum Kern zu kommen, vom Zufälligen auf das Wesentliche. Die Farbe schwindet, die Linie steigert und übertreibt die Naturform, um die Vielheit der Beobachtungen zu einem Typus der Dinge zu schaffen. Wesenhaftigkeit und Symbol stehen gegen das gewohnte genrehafte Erzählungsbild, das den Beschauer unterhalten will. Der Abgang dieser Freundlichkeit macht seine Bilder ungewohnt und vielen unbebequem, aber wer den Aufstieg durch die Abstraktion der Wirklichkeit mitgeht, der kommt in ein Gebiet, wo die Dinge der irdischen Welt wie in einer Uridee sich enthüllen und als Vision auferstehen.

Auf der Südwand der Kapelle malte Egger ein Schlachtenbild, das in ähnlicher Komposition unter dem Widmungstitel »Den Namenlosen« schon im Jahre 1914 entstanden war: Ein ebenes durchfurchtes Feld, auf dem Krieger in gebückter Stellung daherstürmen. Die ungeregelte Wildheit eines Sturmes ist zu einem Rhythmus der Figuren, die fortwährendem Branden der Meereswogen vergleichbar sind, auf eine wesenhafte Formel gebracht. Die einzelne Gestalt ist summiert aus vielen Ausdrücken und Bewegungen. Das Bild hat neben größter Wucht und höchster Todesverachtung etwas Grauenhaftes, Fürchterliches, aber die Toten können seine Wahrheit bestätigen. Gerade die schreckhafte Seite gehört zum Wesen des Krieges und der Künstler war so ehrlich, sie nicht als eine Parade darzustellen.

In der Nische der Nordwand, über der einfachen Altarmensa, auf dem ein mächtiges Kruzifix des Bildhauers P. Sellemont von Hall i. T. seine Arme ausbreitet, hat Egger das Finale des Krieges gemalt. Der Tod hat seine Ernte in dunkle Särge eingebracht. Nur ein Krieger ist nicht eingesargt, er liegt als offenes Todesopfer auf dem Gipfel der dunklen Fracht. Er ist der Vertreter aller Gefallenen, der tote Held. Auf ihn konzentriert sich alles Leid, er ist jeder, den die 1200 Namen auf den Tafeln nennen und jener, den die Hinterbliebenen an dieser Stätte suchen. Wie zum letzten Abschied reicht sich seine Hand herab, während die Särge emporzuschweben beginnen zu der Höhe, aus der sich verklärende Strahlen auf die Opferstätte senken. Das Gemälde ist eine ergreifende Vision aus dem Totenreich, schwermütige Poesie, ein Deprofundis, das leidvoll von der Erde aufsteigt. Aber über das ganze Bild wächst vom Altare Christus der Gekreuzigte, der durch sein Sterben den Tod überwunden und verklärt hat. Auf diesen verklärenden Zusammenhang weist auch die Inschrift unter dem Fresko hin. »Ero mors tua, o mors« (Osseas 13, 14). Ich werde dein Tod sein, o Tod.

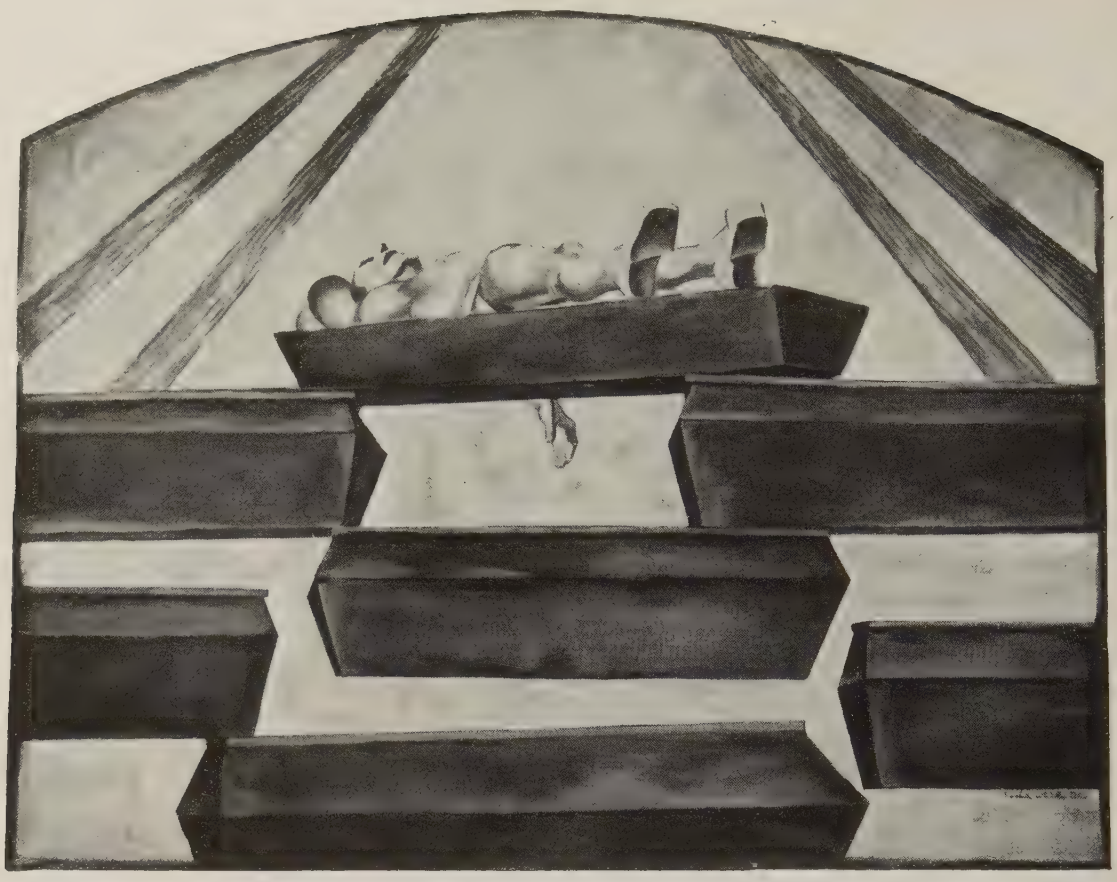
Durch zwei kleinere Gemälde hat der Künstler schließlich Aufzug und Ende des Krieges episch ausgebaut. Sämann und Teufel streuen nach der biblischen Parabel, im starken Kontrapost komponiert und in den Farben hell und dunkel symbolisiert, ihren Samen über die Erde aus. Im zweiten Bilde entsteigt Christus als der Sieger über den Tod, dem Grabe.

Durch dieses Einleitungs- und Schlußbild wird die Ausmalung der Totenkapelle zu einem Zyklus, den ein einheitlicher, tiefreligiöser Gedanke durchzieht: Sämann und Teufel bestellen die Erde, Gut und Bös wächst auf, aber das Unkraut überwuchert den Weizen und entfesselt einen furchtbaren Krieg unter den Völkern der Erde, die Soldaten stürmen, um ihren Besitz zu verteidigen — Sieger blieb der Tod, er hat die Helden zusammengetragen in einem Haufen dunkler Särge, sie ruhen im Schatten des Kreuzes, das sich über dem Opferaltare erhebt. — Christus, der Auferstandene, aber besiegte den Tod, beendet den Kampf zwischen Gut und Böse und verbürgt den Seinen die Auferstehung zum ewigen Leben. Die vier Bilder entrollen das ewige Epos des Lebens, vollzogen an den Gefallenen des Weltkrieges, im Entstehen, Sein, Vergehen und Verklären.

In der Totenkapelle sind auf gebrannten und glasierten Tontafeln die Namen der 112 Gefallenen der Stadt Lienz angebracht. Die Register der Toten setzen sich in den 32 Arkaden der beiden Flügel fort, die auf die einzelnen Gemeinden Osttirols aufgeteilt sind. Jede Arkade ist gleich behandelt, jeder Name auf die gleichen Tontafeln geschrieben. Und diese gemeinsame gleichartige Uniformierung des ganzen Heldenzuges, der zwölfhundert Namen nennt, wirkt mit großzügiger, ergreifender Monumentalität. Kein empfindender Mensch wird sich auf diesem Gottesacker der Ergriffenheit entschlagen, wenn er den langen stillen Zug der Toten eines ganzen Bezirkes sieht, der gleichsam von den entfernten Gemeinden her durch die hohen Gänge der Arkadenflügel der Totenkapelle zuwandert.

LIENZ: BLICK IN DIE ALTEN ARKADEN
MIT DEN NEUEN GEDÄCHTNISTAFELN

P. SELLEMONT: KRUZIFIX AUF DER ALTARMENSA IN LIENZ



ALBIN EGGER-LIENZ: DAS TODESOPFER. IN LIENZ

Forschungen

VON FRÜHCHRISTLICHER KUNST

Bei der großen Beachtung, die in den letzten Jahrzehnten die Kunst des Mittelalters fand, ist auch die Teilnahme an der Entwicklung und Erforschung der frühchristlichen Kunst, der Quelle und des Ursprungs der gesamten christlichen Kunstformen und Vorstellungen, reger geworden wie je. Einmal natürlich infolge der eigenen kunstgeschichtlichen Entwicklung dieser Jahre mit »ihrem Übergang von der Eindruckskunst zu der Ausdruckskunst, der umgestaltenden Macht der Berührung mit fremden Kulturwelten, dem Kampfe des Plastischen und Malerischen mit dem Linearen«; zum andern aber auch infolge eben des Zusammenbruches dessen, was man irrtümlicherweise als »Kultur« angesehen und angebetet hatte; eines Zusammenbruches, der die Augen manches Suchenden wieder hinlenkte auf die bis dahin übersehenen Zeiten glücklicheren, geistigen Gemeinschaftslebens und auf die Zeiten des Übergangs und des Werdens eben dieses großen Neuen, nach dem auch heute wieder die Welt sich sehnt. — Sind Max Dvoracks Worte richtig, daß die »Kunst nicht nur in der Lösung und Entwicklung formaler Aufgaben und Probleme besteht, sondern auch immer und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen ist, ihre Geschichte, nicht minder die der Religion, Philosophie oder Dichtung, ein Teil der allgemeinen Geistesgeschichte«, dann muß auch die Kunst eben dieser frühchristlichen Jahrhunderte in vielfacher Hinsicht ein Spiegelbild des Geistes dieser Menschheitsepoche sein.

Nur blieben leider die Einzelforschungen fachmännischer Gelehrter schwer zugänglich, die vorliegenden Monumentalwerke waren zu kostspielig, als daß das Interesse weiterer Kreise hätte dafür gewonnen werden können. Zudem haben grade auf diesem Gebiete bis in die jüngste Zeit hinein neue Entdeckungen, Vorstellungen und Ansichten sich ändern lassen, so daß das Verlangen nach einer die Ergebnisse der neuesten Forschungen berücksichtigenden Gesamtdarstellung wünschenswerter und dringender erschien als in den Jahren zuvor, wo auch die reifste Behandlung des Themas niemals die Beachtung einer von ihrer Scheinkultur übersättigten Welt gefunden haben würde. In den »Veröffentlichungen des Verbandes der Vereine Katholischer Akademiker«: Vonheiliger Kunst schenkt uns der Professor der Theologie an der Universität Bonn, Dr. Wilh. Neuß, in dem neuesten Bande »Die Kunst der alten Christen« (verlegt bei Dr. Benno Filser-Augsburg) eine solche erschöpfende Gesamtdarsellung. Neuß selbst nennt sie den bescheidenen Versuch, für weitere Kreise ein Bild von der Kunst der alten Christen zu entwerfen. Wir müssen gestehen, daß uns noch selten auf dem Gebiete deutscher Fachliteratur ein Werk in die Hände gekommen ist, das in ähnlicher Weise, wie die Franzosen es

ALBIN EGGER-LIENZ: SÄMANN UND TEUFEL. IN LIENZ

so meisterhaft verstehen, über wissenschaftliche Dinge in klarer Sprache und Form, ohne den Ballast wissenschaftlicher Spezialarbeit und Spezialforschungen sich verbreitet. Neuß kommt diesen französischen Meistern nahe; sein Werk wird auch dem Nichtfachmann ein erlesener Genuß sein, nicht nur durch die buchtechnisch herrliche Ausstattung in Druck, Satz und Illustration, sondern eben besonders auch durch die glänzende, klare und eindrucksvolle Form, in die Neuß seine Gedanken kleidet, ohne dabei vom wissenschaftlichen Boden sich irgendwie zu entfernen. Beweis für den hohen wissenschaftichen Ernst des Verfassers sind neben dem Geiste des Ganzen vor allem auch die ausführlichen Anmerkungen, kritischen Urteile und Erläuterungen, die ein scharf abwägendes kritisches Urteil, umfassende Kenntnisse der vorhandenen Fachliteratur der gesamten internationalen Forschung und eingehendste Kenntnis auch der heute noch vorhandenen Kunststätten bekunden.

In der Einführung führt uns der Verfasser den ganzen Weg der kunstgeschichtlichen Würdigung der altchristlichen Denkmäler von der Entdeckung bedeutender Einzelwerke und Aufdeckung der unterirdischen Stadt im Jahre 1578 an, der »Roma sotteranea«, wie der erste methodische Forscher der römischen Katakomben: Antonio Bosio (1575 bis 1629) sie nannte, bis hin zu dem Gebäude der Gesamtgeschichte der altchristlichen Kunst, wie es unter Erforschung und Berücksichtigung auch der außerrömischen Ruinenstädte, vor allem auch Asiens und Afrikas allmählich entstand und auch durch deutsche Forscher wesentlich gefördert wurde. Allerdings haben grade auch hier »weltanschaulich vorgefaßte Meinungen statt jener weltanschaulichen Gemeinsamkeit, durch die allein man der Kunst der alten Christen nahekommt, die richtige Auswertung vieler bedeutsamer Neuentdeckungen sehr erschwert«. Wie nicht minder auch die »Verbindung der an sich richtigen Erkenntnis von der großen Bedeutung des Orients, seiner Kultur und seiner Rassenkräfte für die Entwicklung der altchristlichen Kunst mit völkischen Empfindungen und jener antiästhetischen und deshalb auch antihellenischen Gesinnung, die nur als Folge unseres Kulturzusammenbruchs verstanden werden kann«. — Und an letzter Stelle natürlich auch manchmal der Mangel an den grade hier unbedingt »erforderlichen kirchengeschichtlichen und theologischen Kenntnissen, wohingegen die ausländische Erforschung des Orientes sehr viel weniger von den Bahnen ruhiger Forschung abgewichen« ist.

Die erhaltenen Denkmäler lehren es uns, daß schon in den ersten christlichen Jahrhunderten die christlichen Begräbnisplätze einen Schmuck religiös-symbolischer Art mit biblischen Szenen erhalten haben, und Zeugnisse aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts kennen auch bereits besondere gottesdienstliche Bauten der Christen. Aber das Werden dieser Kunst können wir leider nur aus den malerischen und bildhauerischen Denkmälern in den Grüften der Toten kennenlernen, die allein uns aus dieser Zeit erhalten geblieben sind. Geschichte und Anlagen der Katakomben und Gräber, ihre Verbreitung und die Art ihrer Ausschmückung lernen wir in klarer Zusammenfassung kennen.

Die Form der Ausschmückung entspricht durchaus dem Zeitgeschmack; doch mischt sich von vorneherein viel Eigenes bei, schon früh erscheinen rein christliche Bilder, biblische und christlich-symbolische in äußerster Vereinfachung und mit eigenartiger Form der Darstellung, ohne jedes schmückende und erzählende Beiwerk. Ein Verzicht, der den Anfang eines neuen Reichtums von innen heraus bedeutet. Neigung zur Frontalität und Symmetrie verbindet sich mit der äußersten Vereinfachung der Form. Neue Gedanken suchen nach neuen Formen! Nur die Erforschung des geistigen Gehaltes dieser Bilder kann ihre volle Bedeutung erkennen lassen. Seiner Betrachtung ist ein besonderes Kapitel gewidmet, daß uns die Gebete bei Sterben, Tod und Begräbnis als Quellen der Themen erkennen läßt. »Begnadete Menschen und Wundertaten Gottes wollte man zum Troste und zur Stärkung der Zuversicht dem Besucher des Grabes vor Augen stellen, Es hat aber Jahrhunderte gedauert, bis die fortschreitende Lehre der Kirche das Dunkel der Zweifel verscheuchte, das trotz aller Heilzuversicht über dem Leben nach dem Tode lag. In diesem Dämmerlicht der altchristlichen Vorstellungen stehen auch die Bilder am Grabe. Der Tag der Auferstehung ist die große Hoffnung. Noch ist der Abgeschiedene im Zustande des Harrens und Hoffens; noch muß er jenen großen erschütternden Tag des Jüngsten Gerichtes erleben. Diesen Gedanken angepaßt erscheint auch die Haltung der Oranten, die eben die Hoffnung in ehrfürchtiger Zurückhaltung aussprach.« — Die Frage nach der schöpferischen Eigenart dieser ältesten christlichen Kunst, der gestaltenden Kraft des Symbols heißt von selbst auch eine Reihe anderer aufwerfen: Die altchristliche Kunst nur ein Schößling der heidnischen, hellenistischen Antike? — Wenn ja, was hat sie dann inhaltlich und formal aus dieser übernommen? — Oder hat ihr nicht die hellenistische Antike, sondern das Judentum den Weg in die Welt gezeigt? — Oder war es der Orient im eigentlichen Sinne des Wortes, der sie zeugte und nicht nur umwandelte? — Neuß behandelt diese Fragen mit souveräner Beherrschung des Materials und der Literatur und mit sicherem, ruhig abwägendem Urteil. Er erkennt die Grundgestaltungen der Malerei als hellenistisch, wie übrigens diese älteste Kunst auch hier wieder nur ein Spiegel der allgemein christlichen Verhältnisse ihrer Zeit ist: »Denn das zweite Jahrhundert und der Anfang des dritten ist in Rom durch den engsten Zusammenhang mit der hellenistischen Welt gekennzeichnet. Noch ist die Kirchensprache und die Sprache der römischen christlich-kirchlichen Schriftsteller ausschließlich das Griechische.« — Groß erscheint dabei die Bereitwilligkeit, mit der die alten Christen aufgenommen haben, was gut und edel in der künstlerischen Kultur der hellenistischen Welt war. Auch das Problem Rom oder der Orient taucht auf und wird in grundlegenden Betrachtungen über das Verhältnis von politischen und kulturellen Zentren zu Reich, Volk und Landschaft in ansprechender Weise gelöst. — Zu Max Dvoracks Standpunkt in seinen Ausführungen über die »Katakombenmalereien, die Anfänge der christlichen Kunst« stellt Neuß sich damit in direkten Gegensatz. Aber wir dürfen heute mit Recht zweifeln, ob Dvorack angesichts der zahlreichen neuen Funde auch weiterhin das Werden eines absolut Neuen in der Katakombenkunst sehen würde. Ein Neues muß auch Neuß anerkennen: Das Neue, das darin liegt, daß diese helle, freundliche und einfache Dekoration zum Ausdruck eines neuen Gedankens wurde, daß ein neues Geschlecht gerade so seine einfach erhabenen reinen Vorstellungen verkörpern konnte. »Diese Kunst der christlichen Gräber ist heiter wie die der Griechen, ja vielleicht noch heiterer. Sie ist symbolisch wie jene es war, aber ihre Symbole sind rein geistig und frei von aller Erotik. Die Hauptsache aber ist: diese Kunst lebt nicht mehr von einem Mythus, mit dem ein skeptisch gewordenes Geschlecht spielte, sondern von der festen Überzeugung gottgewirkter Taten und gottgegebener Verheißungen.« — So weiß Neuß die Zusammenhänge immer wieder scharf herauszuheben und sie dogmen- und kirchengeschichtlich zu deuten. Man fühlt sein sicheres Urteil gerade hier in diesen oft herausgegriffenen Grenzfragen heidnischer, hellenistischer und frühchristlicher Kultur. — Ein anderer Geist spricht aus den jüngeren sepulkralen Fresken und der sepulkralen Plastik; die plastische Kraft verfällt. Doch liest Alois Riegl schon einen positiven Sinn heraus, daß die tiefen Hintergründe, von deren Dunkel sich die Gestalten in ihren harten Konturen abheben, auf ein anderes Verhältnis des Bildhauers zum Raume zurückzuführen sind. Die im tiefen Dunkel liegende Wand deutet nicht mehr den irdischen Raum, sondern den unendlichen. Was in den ältesten Katakombenfresken schon sich zeigte: das Auge-in-Auge mit dem Beschauer, diese tiefste Seele der Frontalität der Darstellung, das wird in der spätantiken Malerei und Skulptur allbeherrschend und gibt der Erlahmung der Formkraft einen künstlerischen Fortschrittswert. Denselben Geist atmen die Mosaiken der christlichen Basiliken. »Aber die Quellen dieser Kunst rieseln nicht mehr im dunklen Schoße der Grüfte. Sie entspringen unter dem hellen Tage in der glanzvollen Malerei der Kirchen.«

Und damit geht nun Neuß über zur Behandlung des altchristlichen Kirchenbaus, einem Abschnitt, der sicherlich für viele, die sich der bisher besprochenen Fragen in ihrem Gesamtzusammenhange nicht so bewußt geworden sind, der bemerkenswerteste ist, überhaupt aber auch einen Höhepunkt des Werkes darstellt. Der Untertitel: Die schöpferische Verbindung abendländischen Gestaltungswillens und orientalischer Kunsttradition« legt auch hier wieder in ruhigen sachlichen Untersuchungen die kulturellen Zusammenhänge bloß. Es berührt gerade das, und die Art und Weise, wie der Verfasser überall rückhaltlos mit jenem Gefühl von Achtung und Ehrfurcht, wie es wahrer Bildung immer noch eigen gewesen ist, das geistig Große anerkennt, wo immer es ihm begegnet und er die Zusammenhänge aufdeckt, außerordentlich sympathisch: »Es handelt sich dabei nicht so sehr um den Austausch von Einzelheiten als um die gegenseitige Durchdringung zweier Welten, der abendländischen, der Hellas das Siegel seines Geistes aufgedrückt hatte, und der morgendländischen, die aus den Überlieferungen des fernen Ostens lebte.« Was Neuß dann über die Entwicklung der einzelnen Kultusgebäude sagt, — den Bau der Kirchen, Baptisterien und Märtyrergedächtniskapellen, für die er eine bestimmte Tradition festlegt in verschiedenen Formen je nach den einzelnen Gegenden schon vor der konstantinischen Kirchenbefreiung, das ist kirchengeschichtlich, völker-, stammes- und staatengeschichtlich so wohlbegründet, so klar ausgeführt, daß Neuß' Standpunkt in manchen Fragen, wie z. B. in der der Einbürge-

rung der basilikalen Form seit Konstantin und ihrer historischen Herleitung kaum anfechtbar erscheint. Seine Ausführung aber über die Missionierung und Christianisierung asiatischer Reiche und Völker bis zum Euphrat und Tigris hin, die Blüte der dortigen christlichen Kultur gibt uns erst den Standpunkt, von dem aus wir der Möglichkeit der kulturellen und künstlerischen Einwirkungen und Ausströmungen nach dem Norden und Westen zu, nach Italien und Westeuropa hin in den Zeiten nach der Völkerwanderung verstehen können. Den Ansichten derer gegenüber, die immer wieder nach einem bestimmten Grundthema für die christliche Basilika suchen, betont Neuß nicht mit Unrecht, daß es eben von Anfang an nicht nur eine einzige Form gab: »Im Gegenteile, der Reichtum, den sie sowohl im Grundrisse als auch im Ausbau, in der Bedachung so gut wie in der Fassadenbildung entwickelte, ist ganz überraschend. Die verhältnismäßig einförmigen Basiliken Roms, an die man gewöhnlich denkt, geben von diesem Reichtum keine Vorstellung. Aber die Erforschung der Überreste des alten Christentums im Donaugebiete und auf dem Balkan, in Kleinasien, Mesopotamien, Syrien und Palästina, in Arabien, Abessinien, Nubien, Ägypten, Tunis und Marokko läßt ihn von Jahr zu Jahr mehr ins Licht treten. Alle diese weiten Gebiete gehörten, das vergessen wir nur zu leicht, einst dem Christentume. Überall gab es die Basilika, und zwar nicht als ein starres System, sondern als einen lebendigen Bau, der sich ebenso den praktischen Bedürfnissen wie den Baugewohnheiten und den Materialien der einzelnen Länder anpaßte und dazu der mannigfachen Wechselwirkung unterlag, den die Teile dieses weiten Ländergebietes anfeinander ausübten. Vom einfachen rechteckigen Raume, in dem der Altar nur durch Schranken abgesondert war, bis zum vielschiffigen und kreuzförmigen gab es alle möglichen Spielarten der Grundrißlösung, nicht minder in der Grundrißform des Chorraumes und in seiner Verbindung mit dem Hauptraume. Es gibt syrische und afrikanische Kirchen, deren Chorraum breiter ist als das Schiff, ägyptische, bei denen ein ganzer Trichoros in das Schiff eingebettet liegt, ohne dessen Breite zu erreichen, und so eigenartige Bildungen, wie sie in Abessinien vorkommen, wo quadratische Kammern, die über den Kirchenkörper hinausragen, an allen vier Ecken ihn einengen. Am merkwürdigsten ist vielleicht die gänzliche Aufgabe des basilikalen Grundgedankens in mesopotamischen Klosterkirchen, deren Schiff quer liegt. Das wird durch zahlreiche Grundrisse, Aufrisse und Ansichtsskizzen meisterhaft hergeleitet und begründet. Die Entwicklung des Innenraumes aber auch oft liturgisch aus dem Geiste der religiösen Handlung heraus hergeleitet und begründet. Wer es noch nicht wußte, wird hier überrascht sein von den Übereinstimmungen gerade der syrischen Bauten mit denen der späteren mittelalterlichen Architektur. Ein Gebiet, mit dem als einem Sondergebiet wissenschaftlicher Forschung Hermann Wolfgang Beyer (Der syrische Kirchenbau; Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, herausgegeben im Auftrage des Deutschen Archäologischen Institutes) ausführlich sich befaßt. Hier finden wir manche Einzelheit, die Neuß bei seiner zusammenfassenden Behandlung nur flüchtig streifen kann, näher untersucht und erforscht. Wenn Neuß beispielsweise von der in Syrien erfolgten Ausbildung der Fassade spricht und der Einfügung alter hittischer Tradition in die Basilika, finden wir wieder bei Berger das ganze Problem der Zweiturmfassade aus den Urformen und ihrem Grundtyp heraus, über das Hilani der Hittiter, die altsyrische Architektur mit ihren zahlreichen Auswirkungen, von denen uns besonders angeht die über die hellenistisch-syrische, die christlich-syrische zu der romanischen des Abendlandes. Die bei Neuß wiedergegebene Fassade von Bim-bir-kilisse in Kleinasien enthält bereits alle Elemente, die das Mittelalter so großartig weiter fortbilden sollte. Auch die Turmfrage und manche andere werden hier in ähnlicher Weise behandelt. Das gleiche Thema wie Berger, aber wieder mal nur mit Rücksicht auf ein noch enger umgrenztes Gebiet, behandelt in der Märznummer der »Gazette des Beaux-Arts« unter Aufbietung eines großen gelehrten Apparates C. Eulart in dem Artikel: Les églises à coupoles d'Aquitaine et de Chypre. Auch in den Darlegungen dieses französischen Forschers findet sich manches, was bei der Betrachtung der Neußchen Worte neue Anregungen und bestätigende Zustimmung gibt. So ergänzen sich Neuß und Berger in mancher Hinsicht, gehen mancherorts auch wieder auseinander, wobei allerdings Neuß von seiner eigenen geistigen religiösen Einstellung aus die geistesgeschichtliche Herleitung und Begründung tiefer zu erfassen vermag. Das verleiht seiner Sprache einen oft dichterischen Glanz, nicht unähnlich dem Zauber der Liturgie des Orientes, die oft zitiert wird. Wie er da aus dem Gottes- und Trinitätsglauben des Orientes heraus die Entwicklung des dortigen Kirchentyps folgert, die Entwicklung des Zentralbaues und seiner Möglichkeiten, kann kaum übertroffen werden. Dahin gehören auch die Ausführungen über die Ausschmückung der altchristlichen Kirche. Nicht weniger eindrucksvoll durch den mitschwingenden Ton nachfühlenden Sichversenkens in die religiösen Quellen sind die Seiten über den Ideengehalt der altchristlichen Kirchenbilder. Es vervollständigt sich das Bild allumfassender Stilkultur durch die Einfügung der kirchlichen und häuslichen Kleinkunst, die Buchkunst mit der Wandlung vom Sehbild zum Denkbild und der Verdrängung des griechischen Elementes durch das auflebende einheimische. Mit einem Überblick über die inhaltlich hellenistisch-orientalische Ausgestaltung der Bildtypen, ihren realistischen, mystischen und liturgischen Gehalt, die Ausbildung dieser Elemente durch die einzelnen Völker und Länder mit erläuternden Hinweisen auf das Verhalten und das Eigene des Westens ihr gegenüber, schließt Neuß mit einem Ausklang über Bild und Bilderverehrung und dem Verhältnis der altchristlichen und mittelalterlichen Kunst seine fesselnden Ausführungen.

Ein eigener Reiz liegt über diesem neuesten Bande der Sammlung. Man kann sich nur schwer davon frei machen und fühlt überall die tiefe, innerliche Anteilnahme und Ergriffenheit, die der Verfasser selbst dem Objekte entgegenbringt, und die sich auch dem Leser unwillkürlich mitteilt. Neuß zeichnet uns ein Bild von seltener Harmonie und Ausgeglichenheit, wo alles belebt und durchglüht ist von einem heiligen Feuer, und wo überall, wo der Funke einem andern Volke und Lande sich mitteilt, Kräfte lebendig werden, die in ihrer Gesamtheit sich wundersam ergänzen zu jenem geschlossenen Bilde künstlerischer Kultur, die das getreue Spiegelbild tiefsten religiösen Gemeinschaftslebens ist. Wir verstehen von hier aus besser auch das Streben und Sehnen unserer Zeit und unserer Kunst! Dieckmann

Bücherschau

Hans Tietze: Die Wiener Kunstmuseen. Mit 13 Abb. (Österreich. Bücherei, Bd. 5.) Wien und Leipzig, A. Hartlebens Verlag.

Zu den bekannten Schriften über die Wiener Gemäldesammlungen von Frimmel, Suidas »Modernem Cicerone« und die Wiener Museen von Stephan tritt nun dies handliche Büchlein eines Kenners und Publizisten vom Range Tietzes hinzu. Es enthält neben der Geschichte der Wiener Kunstmuseen, die u. a. auch durch die Abbildungen belegt wird, eine klar gegliederte Übersicht über alle diese reichen Sammlungen, an deren Spitze naturgemäß das Kunsthistorische Museum steht. Es folgen dann die nicht minder wichtigen Sammlungen der Österreichischen Galerie, die vor allem das neue Barockmuseum und die Galerie des 19. Jahrhunderts einbegreift. Aber über die Schätze der Akademie, der Albertina, des so bedeutsamen Museums für Kunst und Industrie, der Hoftafel und Silberkammer wird der Bogen weitergespannt: Heeresmuseum, Prähistorische Sammlung, Ethnographische Sammlung, Museum für Volkskunde, Museum der Stadt Wien und schließlich die weit über Privatgalerien hinausgewachsenen Sammlungen Liechtenstein, Harrach und Czernin werden eingehend behandelt und entsprechend gewürdigt. Für den kunstbeflissenen Wienfahrer ist die Schrift von praktischem Wert, aber auch fern von den Sammlungen selbst gibt es mancherlei darin nachzuschlagen. Gehrig

Josef Kinzig: Der Hl. Petrus Canisius. Mit einem Bildnis. Verlagsanstalt Benziger & Co., Einsiedeln usw.

In allgemeinverständlicher Form schildert Kinzig das Leben und Wirken, das Streben und Reifen seines großen Ordensvorgängers, der durch die neuerliche Heiligsprechung als Apostel der Deutschen so stark in den Vordergrund gerückt worden ist. So muß man die Schrift als eine Orientierung über die seltene und starke Persönlichkeit eines Petrus Canisius gerade in diesem Zeitpunkte begrüßen. Man wird das Büchlein zuletzt auch nicht ohne inneren Gewinn für den eigenen Menschen aus der Hand legen. G.

Adler-Kunstmappe Nr. 1: Fünf biblische Bilder. Federzeichnungen von Wilhelm Thiele. Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses Halle (Saale), Franckesche Stiftungen.

Der bekannte Potsdamer Kalender- und Serienzeichner Thiele hat hier zu den Psalmen 1, 73 und 128 sowie zu Matthäus 5, 1—10, und Philipper 2, 5—11, Kompositionen geschaffen, die rein in der Technik und schlichtergreifend in ihrer deutschen Auffassung wirken. Er ist darin ein getreuer Nachfahre all der Illustratoren und Zeichner, wie wir sie bei uns im Laufe des 19. Jahrhunderts bis herab in die Gegenwart, von Richter bis zu Schäfer, sich ausreifen sahen. Die Blätter eignen sich für die Betrachtung in einer stillen Erbauungsstunde wie auch zur Anschaulichmachung des Wortsinnes im Unterricht. G.

ITALIENISCHE CHRISTLICHE KUNST

Die »Società Editrice d'arte illustrata« bringt seit etwa zwei Jahren eine fortlaufende Serie Hefte heraus unter dem Titel: »Arte sacra italiana — Collezione iconografica«. Jedes Heft umfaßt ungefähr 20 Seiten Text und 32 Tafeln auf bestem Kunstdruckpapier. Jedes Heft umfaßt die Ikonographie eines Heiligen, so daß am Schluß eine stattliche Serie Bilder aus den verschiedenen Perioden der italienischen Kunstgeschichte beisammen sind. Als Verfasser zeichnen bedeutende Kunsthistoriker, Geistliche der verschiedenen Orden u. a. Zieht man die gegenwärtige kritische Lage in Betracht, so erscheint der Preis von Lire 12.50 pro Heft in 8° nicht allzuhoch.

Bis jetzt sind erschienen: San Domenico von Guido Ghersi; San Tommaso d'Acquino von Pater Ludovico Ferretti O. P.; San Giorgio von Pater Ludovico Ferretti O. P.; Santa Caterina da Siena von Pater Ludovico Ferretti O. P.; La Vergine I. Heft von Giorgio Nicodemi; La Vergine II. Heft von Giorgio Nicodemi; San Sebastiano von Serafino Ricci.

In der gleichen Serie erschien in französischer Sprache unter Sammeltitel, da die Serie auch übersetzt wird: L'Art et les Saints: Saint François d'Assise dans l'art des origines jusqu'à nos jours, ohne Verfasser. Der Preis ist der gleiche.

Diese billigen Publikationen sollten auch in Deutschland die Verleger veranlassen, wieder mehr zu den Volksausgaben zurückzukehren. Es gibt eine ganze Menge neuer italienischer Kunstveröffentlichungen, deren Preis oft weniger als die Hälfte ähnlicher deutscher Bücher beträgt.

Derselbe Verlag bringt als Monografie illustrate ähnlich ausgestattete Hefte über die kleineren Künstler Italiens, und über wenig oder gänzlich unbekannte Schöpfungen großer Meister. Bisher erschienen über 20 Hefte zu 12.50 Lire jedes. Es erschienen Monographien z. B. über Fr. Laurana, genannt Dalmata, Borromini, Giovanni Lys, Carracci, Reni, Decoratori Genovesi (Genueser Künstler des Barock) und viele andere. Angelo Lipinsky

EDMUND DULACS BIBELILLUSTRATIONEN

Mit dem »Urteil Salomons« in der Nummer vom 29. Mai schloß die bekannte englische Wochenschrift »The illustrated London News« die Serie der zehn Bibelbilder des hervorragenden englischen Malers Edmund Dulac ab, die in der Weihnachtsnummer des Vorjahres mit der Wiedergabe der vier Blätter: »Die Verstoßung aus dem Eden«, »Die Sintflut«, »Das Schicksal Lots Weib« und »Der Tod Samsons« begonnen wurde. Im Laufe des ersten Halbjahres 1926 erschienen dann noch »Moses im Binsenstrauch«, »Der Fall Jerichos«, »Ruth und Boaz«, »Saul und die Hexe von Endor« und »David und Goliath«. Dieser Zyklus gehört wohl zu den interessantesten Arbeiten dieser Art. Er steht vereinzelt in der zeitgenössischen Kunst: eine glückliche Synthese von Naturalismus und dekorativen Absichten. Dulac gibt jedesmal den Augenblick der höchsten Spannung, er spitzt die Situation förmlich zu, hebt die Charaktere scharf hervor und ist als Zeichner ebenso vollendet wie als Maler, soweit die ausgezeichneten Farbendrucke es überhaupt erkennen lassen. Diese erfreuliche Reinheit der Zeichnung, der kultivierte Farbengeschmack beweisen nur das Fortwirken der guten Tradition, der die englische Kunst es hauptsächlich zu danken hat, daß sie von den trostlosen Verirrungen verschont geblieben ist, welche die deutsche Kunst stellenweise heimgesucht haben.

Bruno Binder

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

Matthäus Schiestl 3269 GFCHKM, GERMANY

LUX ORTA EST JUSTO, ET RECTIS CORDE LAETITIA Ps. 96, 2.

RUDOLF SCHIESTL: MARIA IM WALDE

GEDANKEN UM RUDOLF SCHIESTL

Von R. MEISSNER

Die Klischees aus dem Rudolf-Schiestl-Buch von Leo Weismantel. Mit freundlicher Genehmigung des Bühnenvolksbundverlages, Berlin SW 68

Die Kathedralen der Großstadt haben Glockenspiele, fein ersonnen und melodienreich, die wir bewundern. Rufen sie uns zum Gottesdienst? —

Zum Gottesdienst rufen die Glocken der Dorfkirche. — —

Die Madonnen von Botticelli sind Fürstentöchter, das Gesicht schmal, furchenlos, die Hände wie Lilien. Ihre Bewegungen sind der Grazie voll. Rufen sie uns zur Demut vor der Gottesmutter?

Demütig schauen wir die Madonnen Rudolf Schiestls.

* * *

Wir sind zerquält vom Überintellektuellen genau so wie von der Überzivilisation. Die Zeit, in der wir stehen, überflutet uns mit Eindrücken, die interessant sind, sehr inter-

RUDOLF SCHIESTL: MARIA IN DER WIESE

essant, über die man spricht. Wie die Bilder des Filmstreifens hasten die interessanten Dinge an uns vorüber, aufregend, prächtig, seltsam — ohne Farben. Es ist eine Zeit, die unsere geistige Empfänglichkeit ins Unerhörte steigert; nirgendwo aber ein Sichbesinnen, nirgend Andacht; die Sehnsucht in uns ist fast erstickt.

Abgewandt stehen einige Dichter und bildende Künstler, wohl schon eine kleine Schar, von den Intellektuellen rezensiert; vom Volk kaum gekannt, an das sich ihre Sprache doch wendet. Sie sind einfach und wissen nichts von den Übersteigerungen und künstlerischen Raffiniertheiten. Sie glauben an einen Gott und an eine Seele und erzählen es. Unter ihnen Rudolf Schiestl.

* * *

Maria sitzt zwischen Gänseblümchen, Löwenzahn und Klee. Ihr Kleid ist das einer Bauernfrau; das Haupt bedecken ein grobes Kopftuch und eine Sternenkrone. Ihr Antlitz spricht: Ich bin ja nur eine einfache Frau. Kann ich darüber sinnen, warum der Herr mir so große Gnade geschenkt? Ich will meine Arbeit tun in Demut und warten.

Es gibt kaum etwas so Primitives wie dieses Bild. Die Technik könnte die eines Kindes sein. Es ist fast paradox, hier von Technik zu sprechen. Grashalm für Grashalm ist einzeln hingezeichnet, die großen Blüten auf dem Kleide ohne Perspektive darüber gemalt. Aber der Sinn in diesem Bilde ist unendlich: Der Glaube an Wunder. Er

RUDOLF SCHIESTL: ANTONIUS DER EINSIEDLER

liegt in dem Kontrast der Sternenkrone und des Kopftuches, in dem Kontrast des Bauernmädchenhaften und des Glorienscheins. So mag Elisabeth ihre Base, die Zimmermannsfrau, gesehen haben, als sie sprach: Du bist voll der Gnaden.

* * *

In einem großen Teil der Schwarz-weiß-Kunst Rudolf Schiestls zeigt sich die Wiedergeburt Dürerschen Geistes, in deren Zeichen eine ganze Reihe von Künstlern heute stehen, besonders klar. Diese Wiedergeburt ist eine Parallele zur Neubelebung mittelalterlichen Mysterienspiels. Kraftvoll und legendär stehen die Gestalten vor uns. Naive Gesichter mit starken Kiefern und niedrigen Stirnen, fast tierisch, plötzlich aufflackernd in Verzückung oder Mund und Auge offen vor dem Wunderbaren. So das Bild »Der Pfeifer von Niklashausen«. Dieser steht auf der Tonne, mit einer weichen Gebärde, ganz Jugendmut, ganz Gerechtigkeit. Seine Gebärde ist Lockung, weil sie schön. Und der Segen der Gottesmutter, der auf ihm ruht, wird den Bauern sichtbar als Vision. — — —

In Bildern wie »Anno 1525« bricht der laute Schrei des Weltunterganges durch, der uns an die apokalyptischen Reiter Dürers erinnert, im »St. Christophorus« ringt eine Unbeholfenheit um das Erfassen des seltsamen Geschehnisses, in einer ganzen Reihe von Zeichnungen liegt wieder jene Demut wie in der »Madonna in der Wiese«.

Einfachheit der gestaltenden Mittel, natürliche Unterstreichung der Idee, Vermeidung des Abstrakten, machen diese Skizzen und Zeichnungen zur Volkskunst. Die Wahl der Motive, der herb-religiöse Gehalt, das Romantisch-Grüblerische ist darin das echt Deutsche. — Dürer—Rudolf Schiestl, Wiederfinden des deutschen Geistes nach jahrhundertelanger Kulturübernahme aus dem Westen!

* * *

RUDOLF SCHIESTL: DER PFEIFER VON NIKLASHAUSEN

Die Heiligen und Madonnen leben in deutschem Lande, in Häusern von Fachwerk und hohen Giebeln. Die ländliche Arbeit, Segen der Erde, greift in ihr Dasein ein, sie sind nicht Nurheilige, nein, Menschen! — nicht Menschen in fließenden Gewändern aus dem römischen Palästina, es sind Menschen aus der Mitte unseres Bauernvolks. Sieht der einfache Mensch die Heiligen anders? Der einfache Mensch weiß nichts von der Architektur Palästinas, noch von der Vegetation am Jordan. So ist denn das Christentum in Rudolf Schiestls Bildern faßbar. Das Kind wird die Bilder wiedererkennen als die religiösen Vorstellungen seiner Phantasie. Wir anderen, wir aus der Stadt, von Bildung belastet, werden Kind sein vor diesem Christentum. Hierin sehen wir Matthäus und Rudolf Schiestl ganz als Brüder. Frömmigkeit statt Theologie. — — —

Oder sind es vielleicht gar nicht die, deren Namen unter den Bildern stehen, die hier

RUDOLF SCHIESTL: ST. CHRISTOPHORUS

gemalt und gezeichnet sind. Ist dieser St. Sebaldus auf der Ochsenkarre ein Einsamer von heute aus dem Rhön-Wald, den der Glaube zum Heiligen verklärt, wie sogar die Wiesenblumen verklärt scheinen? Weismantel, der wahlverwandte Dichter sagt in seinem Rudolf-Schiestl-Buch[1]):

»Aber wie im Tautropfen die ganze Herrlichkeit Gottes sich als in Gottes Auge spiegelt, das offenbart dieses Meisters Kunst: Das Irdische umflossen vom Heiligenschein himmlischen Lebens.« — — —

[1]) Bühnenvolksbundverlag, Berlin.

Verflacht von der Oberflächlichkeit des immerzu Geistreichen der »Moderne« finden wir endlich Weihe hier.

Zermürbt vom mechanischen, selbst die Kunst mechanisierenden Weltstadt-Alltag, ruhen wir hier endlich aus.

Meister, du verschenktest.

Daran erkennt man den Meister des Volkes, daß er nicht auf hohen Sockeln baut, daß er baut in unserer Mitte.

Meister, du gabst — — —

DER GEGENWARTSWERT DER KIRCHLICHEN BAROCKKULTUR

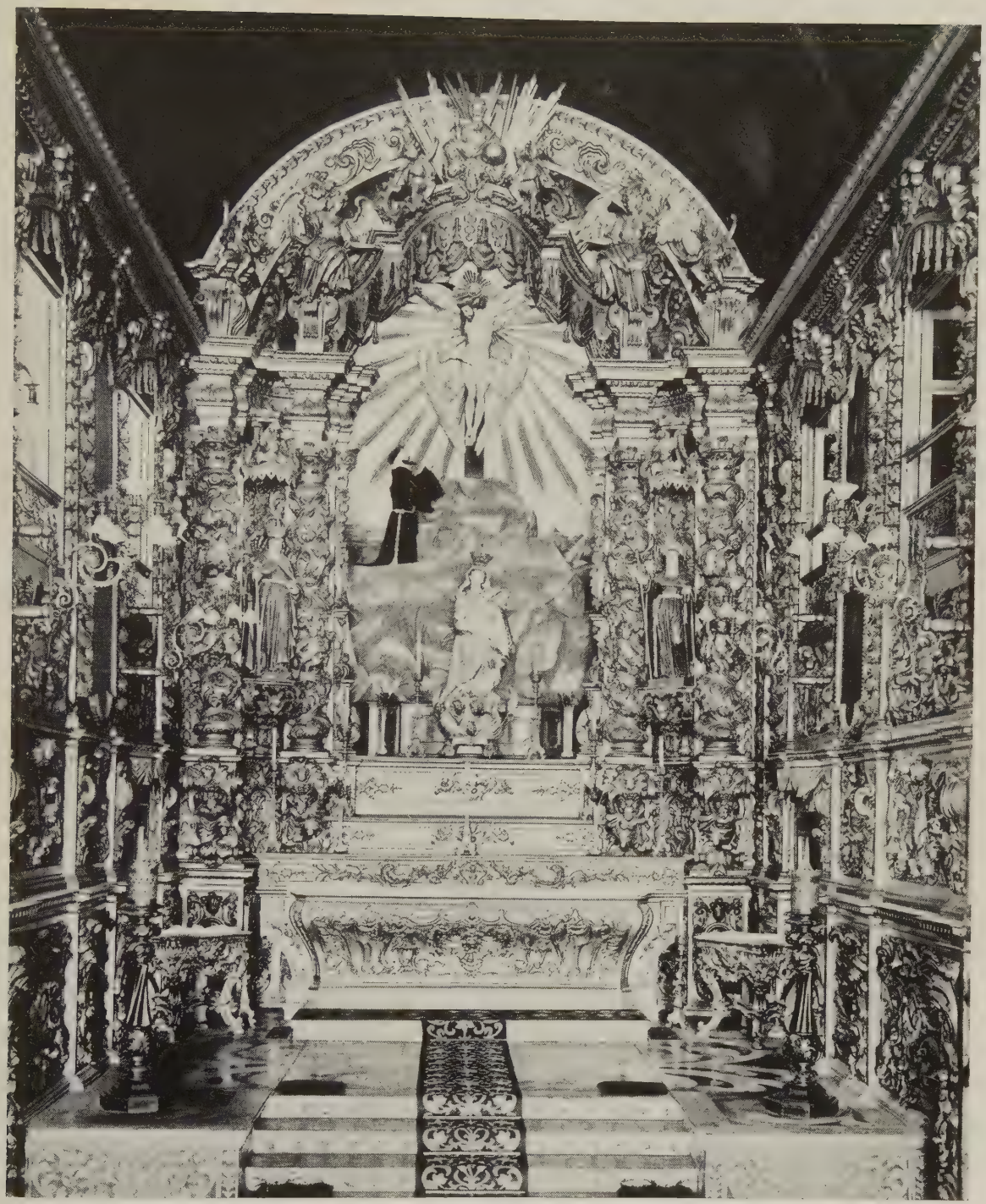
Von JOSEF WEINGARTNER

In den zahlreichen Besprechungen und Kritiken, die sich mit der Innsbrucker Akademikertagung 1925 befaßten, ging ohne Ausnahme auch vom barocken Rahmen die Rede, der dem Äußeren dieser Tagung seine scharf ausgeprägte Eigenart gab. Manche Berichterstatter äußerten unverhohlen ihre Bewunderung für das reiche und warmblütige, von erlesener Kunst und höchster Kultur gesättigte Leben, das sie, ihnen selber völlig ungewohnt, in diesen herrlichen Barockkirchen, in den Kompositionen von Mozart und Bruckner, in den prunkvollen Pontifikalämtern ohne Choral, im Riesensaal der Hofburg und auch sonst auf Schritt und Tritt grüßte. Andere wieder beunruhigte und reizte dieses Fortissimo von Farbe und Klang, von Bewegung und jubelnder Freude, und da es, einem auch sonst nachweisbaren, geistigen Wechselstrom entsprechend, nach der Innsbrucker Tagung überhaupt zum guten Ton gehörte, pessimistisch über die innere Lage des deutschen Katholizismus zu schreiben, so stellten diese Rezensenten einen bedauerlichen Gegensatz zwischen dem dürftigen inneren Gehalt und dem anspruchsvollen äußeren Gewand der ganzen Tagung fest und sahen in ihrem vielgenannten barocken Rahmen wenig anderes als ein unzeitgemäßes und gänzlich ungerechtfertigtes Auftrumpfen mit der prunkvollen Hülle einer Zeit, deren Inhalt uns längst verloren gegangen ist.

Soweit diese Kritiker den nördlichen Teilen Deutschlands angehörten, bot ihre geistige Einstellung nichts Überraschendes. In einer Umwelt aufgewachsen, die von der barocken Kultur niemals ganz durchdrungen und innerlich erfüllt worden ist und in der heute noch das Mittelalter viel unmittelbarer und eindrucksvoller zu den Menschen redet als etwa die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, dachten sie wohl kaum daran, daß im deutschen Süden die Dinge anders liegen könnten und standen sie den ungewohnten Eindrücken viel zu fremd gegenüber. Und durch die geistige Disziplin des Nordens dazu erzogen, zu allen Fragen prinzipiell Stellung zu nehmen, aus allen Dingen Probleme zu machen und überall programmäßig vorzugehen, übersahen sie, daß der Süddeutsche und noch mehr der Österreicher nach einem ganz anderen Lebensstil lebt und dem Dasein zwar weniger stramm und weniger konsequent, aber dafür unbefangener und sorgloser entgegentritt. Und so war auch das, was die ablehnenden Kritiker des Akademikerverbandes als bewußtes Auftrumpfen zum Vorwurf machten, nichts anderes als das dem Süden naturgemäße und selbstverständliche Lokalkolorit. Die Innsbrucker Kirchen sind nicht eigens für die Akademikertagung gebaut worden, ebensowenig wie die Messen von Mozart und Bruckner erst zu diesem Zwecke einstudiert werden mußten. Man gab, was man eben geben konnte, was hierzulande üblich ist und ging von der Überzeugung aus, daß für eine Tagung in Innsbruck der barocke Einschlag genau so selbstverständlich sei, wie sich etwa ein Innsbrucker eine Tagung in Maria-Laach nur mit einem schönen romanischen Münster und mit strengen, ernsten Choralämtern vorstellen und sich gerade darauf besonders freuen wird.

Bedeutend auffallender war es aber, daß auch der eine oder andere süddeutsche Kritiker im vielberufenen »barocken Rahmen« der Innsbrucker Tagung nicht eine selbstverständliche Folge der teilweise immer noch fortlebenden Barockkultur, sondern ebenfalls nur ein anspruchsvolles Spiel mit äußeren Formen erblickte, die einer längst schon toten Zeit entlehnt wurden, um die innere Armut der Gegenwart zu verhüllen.

Angesichts dieser Tatsachen scheint es mir nicht ganz überflüssig zu sein, die Frage nach dem Gegenwartswert der kirchlichen Barockkultur, die ich schon bei der Tagung selbst zu beantworten versuchte, noch einmal zur Debatte zu stellen.



RIO DE JANEIRO: SAN FRANCISCO DA PENITENCIA
HOCHALTAR UND PRESBYTERIUM

Es ist bekannt, daß man der Eigenart der barocken Kultur, die fast ein Jahrhundert lang als Ausbund hohler und schwulstiger Unnatur verachtet wurde, erst seit etlichen Jahrzehnten wieder mehr Interesse entgegenbringt. Die Kunstgeschichtsschreibung machte hier den Anfang, und auf diesem Gebiete ist die Rehabilitierung des Barocks heute bereits vollendet. In jüngster Zeit ist man aber mit gutem Erfolg darangegangen, auch noch andere Ausstrahlungen des barocken Geistes in helleres Licht zu rücken. Neuentdeckungen sind aber immer mit Übertreibungen verbunden, und so ist es seit einiger Zeit, besonders in Österreich, gebräuchlich geworden, alles, was man im heimischen Geistesleben als positiv empfand, der österreichischen Barockkultur gutzuschreiben und zum Beispiel auch noch Grillparzer und Bruckner zu ihren Hauptvertretern und Führern zu rechnen. Man wird nun zugeben müssen, daß im österreichischen Geistesleben der Fluß der organischen Entwicklung zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert nirgends jäh unterbrochen ist, daß überall Verbindungslinien durchlaufen (die aber durchaus nicht immer vom spezifisch barocken, sondern ebenso oft vom allgemein österreichischen Wesen ausgehen), aber in der eben angeführten Form ist diese Identifizierung eine ähnlich gewaltsame Konstruktion wie jene, die von den ägyptischen Tempeln angefangen bis zu den modernen Fabriksgebäuden überall den Geist der Gotik wiederfindet. Diesem oft geistreichen, aber ebenso verwirrenden Spiel mit Begriffen stellt sich die wirkliche Barockkultur als eine Erscheinung entgegen, die in ihrem Entstehen und in ihrer Entfaltung von ganz konkreten historischen Bedingungen abhängig und daher als lebendiges Werden auch nur für eine ganz bestimmte Zeit möglich und charakteristisch war. Diese Zeit nun ist heute längst vorüber, und vieles an der Barockkultur ist mit ihr endgültig in der Vergangenheit versunken und ebensoviel Neues, Gutes wie Schlechtes ist seitdem an seine Stelle getreten. Die Männer, die im 19. Jahrhundert an unserer Kultur arbeiteten, haben auch in Süddeutschland und in Österreich im wesentlichen nicht aus barockem Geist heraus gefühlt, gedacht und geschaffen, und wenn man es gewiß gelten lassen kann, daß Bruckners Messen sicherlich anders ausgefallen wären, wären sie nicht aus den prunkvollen Hallen österreichischer Barockkirchen herausgewachsen, so braucht man doch nur eine Mozartmesse daneben zu halten, um den wesenhaften Unterschied, um das spezifisch und ausschlaggebend Moderne Bruckners als platte Selbstverständlichkeit zu empfinden. Aber wie einst die barocke Kultur mit ihren Vorgängerinnen niemals ganz aufräumte, wie in unserem geistigen und kirchlichem Leben auch ein reiches Erbe aus dem Mittelalter, ja selbst aus dem Altertum heute noch lebendig ist, so mußte auch die neuere Zeit große Teile der barocken Kulturschicht stehen lassen, und wenn auch die Kultur unserer Tage als Ganzes längst nicht mehr barock ist, so leben doch wie aus jeder früheren Periode so auch aus der Barockzeit wichtige Energien auch heute noch in ihr weiter.

Das gilt auch von der kirchlichen Barockkultur, und gerade die Tatsache, daß ihr Fluidum bei der Innsbrucker Tagung von den Gästen aus dem Norden, sei es mit Zustimmung oder mit Ablehnung, so stark empfunden wurde, ist ein klarer Beweis für die eben aufgestellte Behauptung.

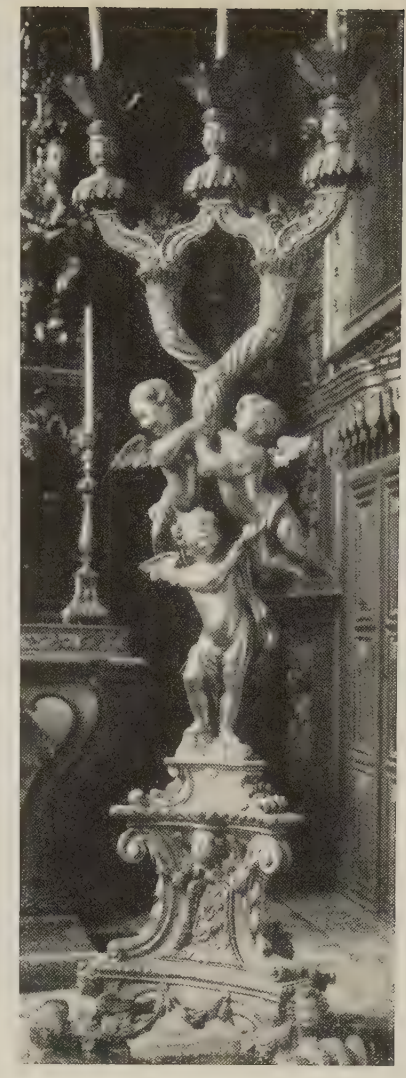
Doch bevor wir diesen heute noch lebendigen Energien im Einzelnen nachspüren, haben wir noch die Frage zu beantworten, was unter kirchlicher Barockkultur eigentlich zu verstehen und aus welchen geschichtlichen Quellen sie herzuleiten ist.

Kurz und allgemein ausgedrückt, hängt sie zeitlich und ursächlich mit der Gegenreformation und mit dem von ihr bewirkten mächtigen Aufschwung des katholischen Lebens zusammen.

Es spielen selbstverständlich auch noch andere zahlreiche Faktoren mit hinein — so ist es, um nur ein Beispiel herauszugreifen, gleich kein Zufall, daß die glanz- und prunkvolle Barockzeit zugleich die Zeit des fürstlichen Absolutismus ist — aber die eigentliche Seele der ganzen Bewegung ist zweifellos dieses mächtig pulsierende religiöse und kirchliche Leben, das wir in seiner Gesamterscheinung als Gegenreformation zu bezeichnen pflegen, und diese Seele hat sich überall dort, wo sie mit der konkreten Wirklichkeit in Berührung kam und zum Leben Stellung nehmen mußte, bestimmte Ausdrucksformen aus sich herauskristallisiert, die das ganze kirchliche, künstlerische, musikalische, gesellschaftliche Leben durchdrangen und umfaßten und deren Gesamtheit wir als kirchliche Barockkultur bezeichnen können.

In den südlichen Ländern, von wo die Gegenreformation ihren Ausgang nahm, lagen die Dinge besonders günstig. Es ist für eine religiöse Bewerbung gleich mißlich, wenn

S. FRANCISCO DA PENITENCIA IN RIO DE JANEIRO

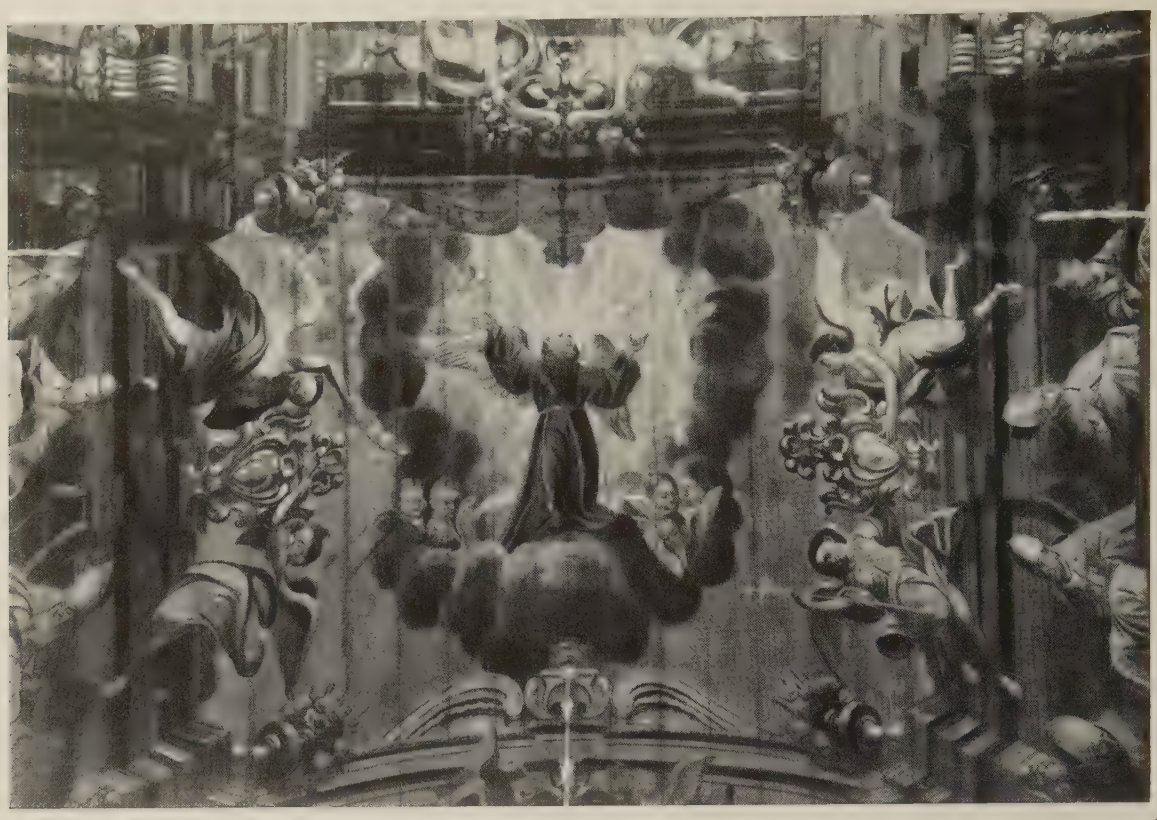


RIO DE JANEIRO: SAN FRANCISCO DA PENITENCIA

S. FRANCISCUS

HOLZKANDELABER

S. DOMINIKUS



RIO DE JANEIRO: SAN FRANCISCO DA PENITENCIA
DECKENGEMÄLDE VON JOSÉ DE OLIVEIRA

sie einerseits zwar von der amtlichen Autorität, aber nicht auch zugleich von bedeutenden Einzelpersönlichkeiten getragen wird, oder wenn anderseits zwar solche bedeutende Geister hinter ihr stehen, diese aber nicht mit der Autorität auf das engste zusammenarbeiten. Im ersten Falle wird die Reform kaum tief eindringen, im zweiten wird sie meistens zur Formlosigkeit, zur Revolution führen. Bei der Gegenrevolution in Spanien und Italien nun ging die amtliche Reformarbeit des Trientiner Konzils und der Kurie mit dem Wirken überragender Persönlichkeiten, großer zeitgemäßer Heiligen — wir brauchen nur an Ignatius, Theresia, Philipp Neri, Karl Borromäus zu denken — einträchtig Hand in Hand, und sorgte die kirchliche Amtsautorität für ein klares Ziel, für zweckgemäße Zusammenfassung der Kräfte und für straffe, einheitliche Organisation, so ging von den Heiligen eine mächtige Woge von Glut und Begeisterung aus, die nicht nur den Willen, sondern auch das Herz des Jahrhunderts mit sich riß. Und so eng und einheitlich wirkten diese Kräfte ineinander, daß auch die genannten Heiligen selber, indem sie sich von der Kirche leiten ließen, mit einem tief religiösen Innenleben eine gewaltige organisatorische Kraft verbanden, wie uns anderseits auch aus vielen amtlichen Verfügungen und offiziellen Unternehmungen jener Zeiten die Wärme persönlicher Begeisterung entgegenstrahlt.

Im Norden dagegen setzte die Gegenreformation nicht mit der gleichen Unmittelbarkeit ein. Hier fehlten — etwa von Petrus Canisius abgesehen — sowohl die großen, hinreißenden Heiligen, als auch, wenigstens für die erste Zeit, der Reformeifer der kirchlichen Behörden. Es handelte sich hier mehr um eine Bewegung aus zweiter Hand, die von Italien und Spanien erst allmählich auch nach Österreich und Deutschland übergriff, und die hier ihre Hauptstütze an den katholischen Fürsten, vor allem an den Habsburgern und Wittelsbachern fand. Man kann ruhig behaupten, daß im Deutschen Reiche sowohl die Reformation als auch die Gegenreformation in erster Linie den Fürsten ihre durchschlagende Wirkung verdankt. Und hier ist ein Punkt, wo auch die wirtschaftlichen und politischen Faktoren auf die Entwicklung der kirchlichen Barockkultur ausschlag-

RIO DE JANEIRO: SAN FRANCISCO DA PENITENCIA
HL. FRANZISKUS

RIO DE JANEIRO: SAN FRANCISCO DA PENITENCIA
KRUZIFIX DES HOCHALTARS

RIO DE JANEIRO: SAN FRANCISCO DA PENITENCIA
ANKLEIDETISCH IN DER SAKRISTEI

gebenden Einfluß erhielten, denn je mehr die Macht, die politischen Erfolge und die Glanzentfaltung dieser Fürstenhöfe stieg, desto umfassender und glanzvoller mußte sich auch ihre Förderung der Gegenreformation und der damit aufs engste verbundenen kirchlichen Kultur auswirken. So ist es denn alles eher als ein Zufall, daß gerade München und Wien, die Residenzen der Wittelsbacher und Habsburger, Innsbruck und Graz, wo habsburgische Seitenlinien Hof hielten, und Salzburg und Würzburg, die Sitze der einflußreichsten geistlichen Fürsten Süddeutschlands, zugleich auch die bedeutendsten Zentren der barocken Kultur geworden sind. Ein besonders wichtiger Faktor in der Reformarbeit all dieser Fürsten war die Gründung neuer Ordensniederlassungen, deren Bedeutung auch schon im äußeren Bilde der genannten Residenzstädte klar zum Ausdruck kommt. Handelte es sich hier um Orden, die größtenteils unmittelbar aus der Gegenreformation herausgewachsen waren und dabei in der ersten Glut ihres Ideals standen, so waren die alten Abteien am Beginn unserer Zeitperiode wirtschaftlich und disziplinär völlig heruntergekommen. Unter dem Einfluß der allgemeinen Reformbewegung ging es im 17. Jahrhundert auch hier wieder aufwärts, und das Aufblühen der Wirtschaft, das in der Geschichte der alten Stifte mit dem geistigen Aufschwung stets Hand in Hand geht, lieferte auch bald die Mittel, um den innern Geist auch nach außen hin sich auswirken zu lassen.

Der Aufschwung des Unterrichtswesens endlich, der einerseits mit der Berufung der neuen Orden, vor allem der Jesuiten, anderseits mit der im Tridentinum befohlenen Gründung von Priesterseminarien zusammenhing, ermöglichte auch die Heranbildung eines ganz anders gearteten Weltklerus, und die gemeinsame Arbeit der regenerierten Ordens- und der Seelsorgsgeistlichkeit hob bald auch das religiöse Leben des Volkes auf eine höhere Stufe.

RIO DE JANEIRO: SAN FRANCISCO DA PENITENCIA
DECKENGEMÄLDE IN DER SAKRISTEI

So entstanden um diese Zeit eine Menge neuer, dem damaligen Empfinden besonders entsprechende Andachtsformen wie z. B. der Rosenkranz, der Kreuzweg, das dreimalige Aveläuten — Dinge, die zwar im Kerne weiter zurückreichen, aber erst zur Zeit der Gegenreformation ihre allgemein und heute noch gültige Formulierung erhielten — die musikalischen Litaneien, der größere Prunk der Prozessionen usw. Neue religiöse Bruderschaften, vor allem aber die Kongregationen stellten das religiöse Vereinsleben auf eine neue Basis, die Predigt nahm einen jähen Aufschwung und wurde weit eifriger gepflegt als früher, die Volksmissionen wurden allgemein eingeführt und erzielten vielfach geradezu überwältigende Erfolge.

Die großen Pfarrbezirke des Mittelalters, die eine zeitgemäße Pastoration wesentlich erschwerten, wurden in kleine Sprengel aufgelöst und allenthalben entstanden neue Kaplane, Exposituren, Kuratien, die sich später meist zu selbständigen Seelsorgsposten weiterentwickelten. Und sobald die äußeren Zeitverhältnisse es irgendwie erlaubten, sobald einmal die Not des Dreißigjährigen Krieges überwunden und speziell in Österreich die Riesenaufgabe der Türkenkriege glücklich und endgültig gelöst war, da konnte es nicht fehlen, daß der neue Geist, der im Laufe des 17. Jahrhunderts sich überall durchgesetzt hatte und nun alle Schichten, die Fürsten, den Adel, den Welt- und Ordensklerus, das Bürgertum und das übrige Volk in gleicher Weise beherrschte, daß die allgemeine Glut und Begeisterung des religiösen und kirchlichen Lebens sich nun auch Ausdrucksformen schuf, die über den Rahmen des rein Spirituellen hinaus in die Welt der Sinne, vor allem in das Reich der schönen Künste vordrangen. Die Residenzen und die alten und neuen Klöster gingen voran und vom Beispiel, das sie gaben, wurde bald auch das ganze übrige Land mitgerissen. Die Folge davon war die intensive Pflege und ungeheure Popularität einer neuen festlichen Kirchenmusik und des religiösen Schauspiels, vor allem aber ein geradezu unerhörter Aufschwung der kirchlichen Kunst im engeren Sinne, des Kirchenbaues, der religiösen Malerei und Bildhauerei, des kirchlichen Kunstgewerbes, ein Aufschwung, der nach dem Tiefstand der unmittelbar vorangehenden Zeit doppelt überwältigend wirkt.

Und da die Seele eines Jahrhunderts nirgends lebhafter und klarer in Erscheinung tritt als in seiner Kunst, so können wir die Eigenart der kirchlichen Barockkultur wohl nirgends unmittelbarer erkennen als hier, wo uns die religiöse Begeisterung und die überwallende Freude am katholischen Glauben in tausend festlichen, goldglänzenden, lichtdurchfluteten Gotteshäusern noch heute entgegenjubelt.

Aber das ist nun eben die Frage, ob diese jubelnden Formen heute noch berechtigt sind, ob sie noch einen lebendigen oder nur geschichtlichen Wert besitzen und dann als Rahmen für das wirkliche Leben von heute nur als anspruchsvolle Theaterkulisse und daher innerlich unwahr wirken.

Dabei meine ich freilich das heutige religiöse Leben im ganzen, nicht aber die zufällige Jahresbilanz des katholischen Gedankens, die nach den eingangs erwähnten Kritikern augenblicklich bedeutend tiefer stehen soll als noch vor zwei, drei Jahren. Denn abgesehen davon, daß diese Behauptung, die nebenbei bemerkt ein Kritiker dem andern nachschrieb, durchaus nicht über jeden Zweifel erhaben ist — Kulturformen, die alle zwei, drei Jahre wesentlich variieren, hat es nie gegeben und gibt es auch heute nicht. Wir werden uns also schon damit begnügen müssen, die Bedeutung der ererbten kirchlichen Barockkultur für unsere geistige Situation, wie sie sich schon seit Jahren entwickelt hat und noch jahrelang weiter entwickeln wird, im großen und ganzen, also ohne Rücksicht auf das überspitzte Problem zufälliger Jahresschwankungen, etwas genauer festzustellen.

Da ist nun ohne weiteres zuzugeben und wurde eingangs auch ausdrücklich bemerkt, daß unser Denken und Fühlen heute nicht mehr dasselbe ist wie im 17. und 18. Jahrhundert. Wir sind weniger überschwenglich, sind nüchterner geworden, und wie nach einem Worte P. Lipperts auch die Schöpfungen des glühendsten Enthusiasmus im Laufe der Jahrhunderte einer zunehmenden Erkältung erliegen, und die Formen und Hüllen, die sich das Leben geschaffen, oft noch lange herumstehen, auch wenn das Leben selber in ihnen schon erloschen ist, so läßt sich in manchen Dingen etwas Ähnliches auch von der kirchlichen Barockkultur sagen. Um irgendein Beispiel herauszugreifen: die Allegorien und kompliziert ausgeklügelten Gedankenspiele, die in vielen Deckengemälden oder Altarskulpturen barocker Gotteshäuser dargestellt sind und einst das Entzücken der Zeitgenossen erregten, lassen uns heute vollständig kalt und gleichgültig, geben uns kein

wirkliches Leben mehr. Aber — um bei den barocken Kirchen zu bleiben — all diese glanzvollen Stifts- und Wallfahr- und Pfarrkirchen haben ihre praktische Rolle auch heute noch nicht ausgespielt. Freilich — die Zeitverhältnisse, aus denen sie herausgewachsen sind, decken sich nicht mit den unsrigen. Damals galt es alle inneren und äußeren Kräfte der Kirche aufzurufen, um dem immer weiter um sich greifenden Abfall Halt zu gebieten, und diese seit langem unerhörte positive Entfaltung des religiösen und kirchlichen Lebens hat weit mehr als etwa die Polemik und die direkte Abwehr die Irrlehre mitten im Siegeslauf aufgehalten und sogar schon verlorenen Boden wieder neu zurückgewonnen. Auch die kirchliche Kunst mit ihrem festlichen Schwung, mit ihrer jubelnden Begeisterung ist eine Äußerung dieser allgemeinen Bewegung, doch steht sie nicht an ihrem Anfang, sondern sehr an ihrem Ende, ist schon mehr Ernte als Aussaat, weniger Mittel für den

RIO DE JANEIRO: SAN FRANCISCO DA PENITENCIA
ST. FRANZISKUS UND HL. BENVENUTA

Kampf als triumphierender Ausdruck des bereits errungenen Sieges. Die heutige Lage ist nun zwar insofern verwandt, als auch wir uns in einem verzweifelten Kampf gegen den allgemeinen Abfall, und zwar gegen einen weit radikaleren befinden, aber eben im Kampf noch weit entfernt vom Siege, und daher ist es zweifellos richtig, daß unsere glanzerfüllten Barockkirchen auf den ersten Blick in einem gewissen Gegensatze zur augenblicklichen Zeitlage stehen. Aber dem ist vor allem entgegenzuhalten, daß sie wenigstens ihren praktischen Zweck auch heute noch erfüllen, indem sie unserem Gottesdienst weite und würdige Räume zur Verfügung stellen, die eine spätere Zeit oder gar unsere unmittelbare Gegenwart schon aus finanziellen Gründen nicht mehr zu schaffen vermocht hätte. Weiterhin darf man — wie es viele Norddeutsche tun — durchaus nicht etwa glauben, die Barockkirchen seien nicht mehr imstande, der eigentlichen religiösen Erbauung zu dienen. Hunderttausende von gebildeten und ungebildeten Gläubigen sehen in ihnen auch heute noch das Ideal eines schönen Gotteshauses, können sich einen feierlichen Gottesdienst nirgends eindrucksvoller, nirgends begeisternder vorstellen als eben hier, und gerade weil unser religiöser Alltag grauer ist als ehemals und weil uns oft bange Sorge um

die religiöse Zukunft drückt, tut uns die Freude und die optimistische Siegeszuversicht, wie sie in barocken Kirchenräumen zu uns redet, oft doppelt wohl. Ja schon der überzeugende Hinweis auf die religiöse Kraft und auf die künstlerische und kulturelle Leistungsfähigkeit des Katholizismus in früheren Zeiten, den wir in diesen Kirchen lebendig vor uns haben, ist wahrlich nicht zu unterschätzen. Und dazu kommt endlich noch der rein künstlerische Genuß, der heute, nach der Beseitigung so vieler Mißverständnisse über den Barock, Tausende von Kunstfreunden wieder auf das tiefste beglückt. Gerade auf der Innsbrucker Akademikertagung empfanden viele Besucher aus Norddeutschland, die sich leichter und williger in das Barockmilieu einlebten als ein anderer Teil ihrer Landsleute, diese positiven Werte des barocken Rahmens als ein ganz einzigartiges und überwältigendes Erlebnis — gerade weil ihnen diese farbige und freudige Festlichkeit sonst so ungewohnt war. Und schon gar die hundert Teilnehmer an der Donaufahrt konnten dem Zauber der österreichischen Barockkunst, deren vornehmste und eindrucksvollste Schöpfungen sie zu sehen bekamen, auf die Dauer nicht widerstehen, von Tag zu Tag stieg die Begeisterung, und immer wieder bekam ich zu hören, daß einem hier eine neue Welt von religiösen und kulturellen Werten aufgehe. Und in der Tat, wer will diesen herrlichen Kirchen, diesen mächtigen Klosteranlagen, wenn sie auch nicht mehr der adäquate Ausdruck der heutigen Lage sind, den Gegenwartswert absprechen. Selbst bei aufgehobenen Abteien, wie sie uns in Bayern und Schwaben so zahlreich begegnen, gilt dasselbe, heute noch sind sie künstlerische und kulturelle Brennpunkte der ganzen Gegend, die wie durch ein Wunder oft mitten aus einer ganz armen und fast kulturlosen Landschaft herausgewachsen sind. Und wie sehr würden Städte wie Wien und München, Würzburg und Salzburg und vor allem wie würde selbst Rom an Glanz verlieren, wollte man das, was die kirchliche Barockkultur dort an Bauwerken schuf, aus dem Stadtbild herausbrechen.

RIO DE JANEIRO: SAN FRANCISCO DA PENITENCIA. — RÜCKLEHNE EINES STUHLES MIT FRANZISKUSWAPPEN

Wir haben bisher nur von Kirchen- und Klosterbauten gesprochen, weil sie die sichtbarsten, greifbarsten und wohl auch die eindruckvollsten Gegenwartszeugen sind. Aber das ist noch lange nicht alles, vielleicht gar nicht einmal die Hauptsache. Dazu kommt noch, was unser kirchliches und religiöses Leben dem 17. und 18. Jahrhundert an Andachtsformen, Bündnissen und Kongregationen, Unterrichtsanstalten und Seelsorgstationen verdankt, lauter Dinge, die auch heute noch praktischen Wert besitzen und dem Leben dienen.

Um statt allgemeinen Behauptungen ein konkretes und anschauliches Beispiel für die tatsächlichen Verhältnisse zu leisten, will ich nur anführen, was die Diözese Brixen, in der die Innsbrucker Akademikertagung stattfand, der Barockzeit an heute noch fortlebenden Einrichtungen verdankt.

Wie in Innsbruck selber der größere und künstlerische weitaus bedeutendere Teil der Kirchen, wie der Dom zu Brixen und die Gotteshäuser sämtlicher Abteien in ihrer heutigen Form dem Barock und Rokoko angehörte, so gilt dasselbe auch von der weitaus überwiegenden Mehrzahl der Seelsorgkirchen auf dem Lande, die überdies infolge ihres viel größeren Flächenausmaßes den seelsorglichen Bedürfnissen viel mehr Genüge leisten, als die kleinen Landkirchen aus älterer Zeit.

Und wo wie etwa in den meisten Städten schon die späte Gotik große Kirchenräume schuf und diese noch heute erhalten sind, verdanken sie wenigstens ihre jetzige Ausstattung zum größten Teil der Barockzeit. Weiterhin stammen aus derselben Periode die vielen Klöster der Franziskaner, Jesuiten, Kapuziner, Serviten, Ursulinerinnen, Tertiaren und Englischen Fräulein, mehrere Gymnasien, das Priesterseminar in Brixen, die Universität Innsbruck, die ältesten Kongregationen, ein großer Teil der religiösen Bruderschaften und Standesbündnisse, zahlreiche Seelsorgstationen an entlegenen Orten und ebenso sind außer den schon oben erwähnten allgemein üblichen Andachtsformen auch der regelmäßige Samstags- und Sonntagsrosenkranz, zahlreiche verlobte Prozessionen, die Volksmissionen. Ebenso sind die Krippen, die Hl. Gräber Erzeugnisse der kirchlichen Barockkultur, während allerdings manche andere damals volkstümliche Andachtsarten und kirchliche Einrichtungen unterdessen längst wieder verschwunden sind.

Nicht alles, was hier aufgezählt wurde, ist heute noch vom gleichen Geiste getragen und vom selben Leben erfüllt, wie zur Zeit seiner Entstehung. Aber soviel ist sicher, daß wir von der mächtigen religiösen Erneuerung des 17. und 18. Jahrhunderts heute noch stark zehren, daß noch unser heutiges religiöses und kirchliches Leben zu einem großen Teil auf den damaligen Errungenschaften aufgebaut ist und daß wir selbst auf die äußeren Einrichtungen, die sich uns aus jener Zeit noch erhalten haben, im ganzen nicht ohne ernstliche Verluste verzichten könnten.

Wer das alles weiß und bedenkt, wird sich auch über den vielberufenen barocken Rahmen einer katholischen Veranstaltung, die in Innsbruck stattfindet, nicht weiter wundern und wird verstehen, daß man sich um diesen Rahmen nicht etwa erst zu dekorativen oder demonstrativen Zwecken eigens umzusehen brauchte, ja daß es sich hier überhaupt nicht nur um einen äußeren Rahmen handelt. Die ganze geistige und religiöse Atmosphäre ist in Tirol wie in Österreich und Süddeutschland überhaupt noch von barocken Ingredienzien geschwängert, und ein wahrhaft nicht zu unterschätzender Teil der Barockkultur ist hier heute noch lebendige Wirklichkeit.

Es ist schon eingangs von gewissen Übertreibungen die Rede gewesen, die sich manche Anhänger und Verehrer der barocken Kultur zuschulden kommen lassen. Um nun nach dieser langen Apologie nicht selber diesem Verdachte oder meinetwegen auch dieser wirklichen Gefahr zu verfallen, möchte ich zum Schluß noch ausdrücklich betonen, daß es mir gänzlich ferne liegt, den Barock etwa wie andere die Gotik oder den Choral zu dogmatisieren und als das Höchste und Letzte und Alleinberechtigte hinzustellen. Wir Süddeutschen pilgern schon seit mehr als einem halben Jahrhundert an den Rhein, um dort die romanischen und gotischen Dome zu bewundern und sind stolz darauf, einer Nation anzugehören, die solches geschaffen. Aber gerade darum glauben wir auch von den Norddeutschen verlangen zu dürfen, daß sie endlich auch die barocken Formen des Südens mit mehr gutem Willen studieren und ebenfalls als wertvolle Spiegelungen des deutschen und katholischen Wesens verstehen lernen, und wir freuen uns herzlich, daß dies in letzter Zeit wirklich immer häufiger geschieht. Und wie ich für die Vergangenheit die Werke der Barockzeit nicht als das Höchste und Einzige hinstellen will, so darf ihre Hochschätzung noch viel weniger einer selbständigen Weiterentwicklung der kirchlichen Kunst im Wege stehen, und nichts wäre verfehlter, als für kirchliche Neubauten, wie es ehedem mit den mittelalterlichen Stilen geschah, nun den Barockstil vorzuschreiben. Die Zeit des Werdens, des neuen Schaffens ist für die barocke Kultur ein für allemal vorüber. Das was von ihren einst geschaffenen Werken noch lebendig ist, verdient zwar unsere dankbare Schätzung und Pflege — bei Neuschöpfungen aber darf unser Blick bei aller Hochhaltung organischer Traditionen nicht so sehr der Vergangenheit, sondern muß an erster Stelle der Zukunft zugewendet sein.

SAN FRANCISCO DA PENITENCIA IN RIO DE JANEIRO

Von P. PETRUS SINZIG, O. F. M.

Franz von Assisi, der Stifter des Minderbrüder- und des Klarissenordens, wollte auch der Laienwelt die geistigen Vorteile des religiösen Lebens vermitteln und gründete darum noch einen dritten Orden, der auf der ganzen Erde zu ungeahnter Blüte kam.

Der 1619 nach Rio de Janeiro verpflanzte Dritte Orden hielt seinen Gottesdienst zunächst in einer ihm überlassenen Seitenkapelle der dem hl. Antonius geweihten Franziskanerkirche, bis er 1657 den Grundstein zu einem eigenen Gotteshause legte, S. Francisco da Penitencia, dessen innere Ausschmückung erst nach mehr als einem Jahrhundert, 1772, beendet wurde.

Um die soziale Stellung des Dritten Ordens in Rio de Janeiro zu beleuchten, genügt anzuführen, daß Kaiser Dom Pedro II. und seine Schwestern, die Prinzessinnen D[a] Januaria und D[a] Francisca ihm seit 1835 angehörten, und die Kaiserin, sowie die Prinzessin D[a] Isabel und ihr Gemahl Graf d'Eu 1870 Profeß ablegten.

Die feenhaft von oben bis unten im Goldglanz erstrahlende Kirche dürfte in ihrer Raumgeschlossenheit die schönste der brasilianischen Bundeshauptstadt sein.

So manchen Besucher habe ich bei verschlossenem Kirchenportal durch die Sakristei in das Halbdunkel des Gotteshauses geführt und ihn plötzlich den Raum überblicken lassen (Kunstdrucktafel). Der überreiche Barock, der an den ganzen Wänden kein Fleckchen unvergoldet läßt und wie ein Teppich vor der Majestät Gottes wirkt, zwingt in die Knie.

Nur allmählich findet sich das Auge in der sinnverwirrenden Pracht zurecht und beginnt die dem Eingange naheliegenden Seitenaltäre anzustaunen, ihre holzgeschnitzten Ornamente, Säulen, Engel, Leuchter, Antipendien usw., um Schritt für Schritt neue Einzelheiten zu entdecken, die zum Verweilen zwingen.

Manche Besucher tasten mit dem gekrümmten Finger Teile der Wand ab, um sich zu überzeugen, daß nirgends Stuck angebracht ist, sondern alles aus Holz geschnitzt ist.

Gewiß entspricht der Überreichtum dieser Barockkirche im allgemeinen nicht dem deutschen Geschmack; er paßt aber zweifellos in die brasilianische Natur mit ihrer sich drängenden und alles überwuchernden Fülle, die diesem Barock im Gegensatze zum deutschen, französischen usw. ihren Stempel aufdrückt.

Die Abbildung wird beredter sein als viele Worte.

Das in der Verkleinerung nicht genügend zu würdigende Abschlußgitter des Chores hat zwischen den handgeschnitzten Säulen aus dem eisenharten Jacarandá-Holze vier kräftige Marmorträger mit eingelegtem Ordenswappen.

Der Hochaltar und die Seiten des Presbyteriums sind aus Abb. S. 75 zu erkennen, deren verwirrende Überladung wieder aus der Üppigkeit der brasilianischen Natur erklärt werden muß.

Die Statue der Unbefleckten Jungfrau, deren mit Engelsköpfen geschmückter Sockel aus Silber besteht, ist bereits 300 Jahre alt und hat die in Portugal und Brasilien übliche Form.

Wie besonders das Antependium zeigt, ist der Stil des Hochaltares mit Rokoko gemischt.

Auch die zwischen Säulen stehenden Ordensheiligen sind, wie alles andere, aus Holz. Die Franziskusstatue im Tuchhabit ist zu klein geraten und soll durch eine andere ersetzt werden. Dafür bedeutet aber der mit Seraphsflügeln geschmückte Gekreuzigte ein Meisterwerk (Abb. S. 79), dessen Empfindung und Anatomie Bewunderung auslösen. Die Versunkenheit des hl. Franz vor einer solchen Heilandserscheinung ist ohne weiteres verständlich.

Wie üblich, ist der schwere Glorienschein des Kruzifixus aus reinem Silber.

Abb. S. 75 läßt auch den oberen Altarbogen würdigen mit der Gottvater huldigenden Engelgruppe und dem vorhangartigen unteren Abschlusse; — die reich belebten Säulen und die sie tragenden Engelgestalten; — das zierliche Rokokoantependium; — die zu beiden Seiten stehenden Prunk-Kredenztische; — die Träger der ewigen Lampe; — die überreich gehaltenen Wände; — den eingelegten Marmorboden usw.

Rechts und links von der Kommunionbank stehen in mittlerer Höhe die Statuen des hl. Franz von Assisi und seines großen Freundes, des hl. Ordensstifters Dominikus (Abb. S. 77). Während diese die in Brasilien üblichen Formen aufweist, dürfte jene (Franz v. A.)

aus Europa, wahrscheinlich aus Tirol stammen[1]). Bemerkenswert ist der reiche figürliche und ornamentale Schmuck, von dem sich die beiden Figuren abheben, und die so einen Ruhepunkt im Goldmeer der Wände bilden.

Zwei einige Meter hohe Kandelaber (Abb. S. 77) aus Holz in echter Vergoldung fallen durch ihre kühne und ansprechende Form auf. Der große, gut proportionierte Sockel zeigt schöne Linien, die zu dem pausbäckigen Engel führen, der zwei Brüderchen stützt, die den dreiarmigen Leuchter emporheben.

Die Photographie wurde in der ehemaligen Kapelle des Dritten Ordens aufgenommen, von der Einzelheiten zu erkennen sind. An Festtagen werden die beiden gleichartigen Leuchter in der Franziskuskirche aufgestellt, deren Pracht die logische Fortsetzung dieser ersten Kapelle ist.

Das Gewölbe der Kirche ist mit einem großen Deckengemälde von José de Oliveira geschmückt, dessen Mittelstück in Abb. S. 78 wiedergegeben ist. Auch auswärtige Künstler haben für dieses Werk anerkennendste Worte gefunden. Die Figur des hl. Franz ist durch die Seraphsflügel, die auch auf einem Sakristei-Deckengemälde von S. Francisco da Penitencia wiederkehren, auch ikonographisch bemerkenswert.

Die Wiedergabe eines unter der Decke der Orgelbühne dargestellten Franziskuswunders, das im Leben der ehrwürdigen Benvenuta erzählt wird, zeigt die prächtigen vergoldeten Holzschnitzereien, die das Bild umrahmen (Abb. S. 83) und dazu beitragen, daß der Anblick der Kirche zu einem Erlebnis wird.

Die Sakristei (Abb. S. 80) hat, wie gebräuchlich, einen großen Ankleidetisch aus Jacarandá, dessen große Härte keinen Nagel durchläßt und den Schnitzern ungewöhnliche Schwierigkeiten bot. Elegant geschwungene Linien beleben die neun großen Schubläden mit Silbergriffen. Selbst die Außenkante der Vorstufe begleitet die gebogenen Linien des Schrankes. Der schlichte Aufbau zeigt zwischen den beiden Spiegeln die oft verwandte Murillodarstellung der Umarmung des Gekreuzigten. Während der Christuskörper aus Holz geschnitzt ist, hat die Franziskusfigur, wie vielfach üblich, nur Kopf, Hände und Füße aus Holz geschnitzt, nicht das Ordensgewand, für das Tuch gewählt wurde.

Die schwere, mächtige Türe links hat eine Reihe nicht minder reichen Gegenstücke.

Die Decke zeigt in breiter, vielgewundener Umrahmung ein großes Gemälde in der Mitte und zwei kleinere an den Endstücken. Jenes (Abb. S. 81) bietet der Wiedergabe wegen der geringen Entfernung vom Boden und der ungünstigen Beleuchtung bedeutende Schwierigkeiten, lohnt sie aber wegen ihres Figurenreichtums, der eigenartigen Darstellung und der flotten Zeichnung.

Einen ausdrucksvollen Franziskuskopf mit echtem Barockbart gibt das Teilbild Seite 77 wieder, das auch den auf der Kapuze aufgelegten Schmuck erkennen läßt.

Die letzte Abbildung (S. 84) gilt der Rückenlehne eines Stuhles, die über dem Wappen mit den fünf Wunden und den portugiesischen Türmen das Franziskuswappen der zwei gekreuzten Arme aus der Dornenkrone hervorgehen läßt. Der Unbekleidete versinnbildet bekanntlich den Heiland, der andere den »alter Christus«, Franz von Assisi.

Über andere brasilianische Franziskuswappen hat der Verfasser in seinem bei B. Kühlen, M.-Gladbach erschienenen »S. Francisco de Assis e seu culto no Brasil« (140 Abb. brasilianischer Kunst; 5 M.) berichtet.

Die seitliche Umrahmung der Rückenlehne ist wohl etwas leicht für die schweren Ornamente, dennoch fesselt das Werk und macht die Erinnerung an die Zeit lebendig, in der der kleinste, wie der größte Gebrauchsgegenstand in den Kirchen liebevollste Fürsorge erfuhr und der Pracht des Ganzen angepaßt wurde.

Die Abbildungen, die leicht vermehrt werden könnten, lassen erkennen, daß eine eingehende Würdigung der Franziskuskirche in Rio de Janeiro ein ganzes Buch erfordert, dessen Umfang noch stärker würde, wenn außer der Kirche und Sakristei auch der Vorsaal, die Architektur, die Kapellen des Allerheiligsten Sakramentes und der Muttergottes, der Sitzungssaal, die Anbauten, die Kapelle am Hafen, die Verwaltungsräume und das Hospital berücksichtigt werden sollten.

Glaube und Kunstsinn haben Wunder vollbracht.

---

[1]) Anmerkung der Redaktion: Diese Meinung scheint uns stilistisch unwahrscheinlich.

DIE MUTTERGOTTES IN DER OBEREN PFARRKIRCHE ZU BAMBERG

Von MAX SCHEFOLD

Nur einmal jährlich bietet sich die Gelegenheit, das heute noch in weitem Umkreis verehrte Gnadenbild in seiner ursprünglichen plastischen Erscheinung zu betrachten, wenn es vom Hochaltar herabgenommen wird, um für die feierliche Prozession am Sonntag nach Mariä Himmelfahrt sein besonders kostbares Festkleid zu empfangen, während sonst im allgemeinen lediglich Gesicht und Hände Mariens und des Christuskindes aus der reichen Gewandung hervorschauen.

DIE MUTTERGOTTES IN DER OBEREN PFARRKIRCHE ZU BAMBERG (VORDERANSICHT)

In feierlicher Haltung sitzt Maria mit hochaufgerichtetem Oberkörper, das Haupt ist ein wenig nach vorne geneigt. Der Mantel ist leicht über die Schultern gelegt und läßt den Hals frei; fast ohne Brechung fallen an den Seiten die Mantelsäume nieder, so daß das gegürtete, reich mit Ornamenten versehene Gewand[1]) breit in Erscheinung tritt. Die Linke hält das auf Mariens linkem Knie aufrecht stehende Christuskind umfaßt, das mit dem hochgezogenen Zipfel des Mantels bis unter die Brust verdeckt wird, während sein rechtes Bein und die Ärmchen freibleiben; etwas überaus Schlankes, Hochstrebendes erhält dadurch die zierliche Figur des Christuskindes. Sein rechter Unterarm ist schlecht ergänzt. Nur in seiner bloßen Existenz, ohne eigentliche Beziehungen zur Mutter gegeben, blickt das Kind ins Weite. Marias rechter Arm ist scharf gewinkelt, die einen Zepter haltende Hand ist zierlich gespreizt und nach unten geneigt. Das Haupt der Madonna unterscheidet sich deutlich von dem sonst zu jener Zeit üblichen Typus; das Antlitz ist breit gebaut, die Wangen sind voll gegeben; auffallend kleine zierliche Augen sitzen in relativ weitem Abstand voneinander unter der hohen Stirn. In dicken Strähnen wallt das Haar von dem unbedeckten Haupte zum Nacken nieder.

[1]) Leider konnte in der kurzen zur Verfügung stehenden Zeit der eiserne Bügel, der zur Befestigung der Kleidung dient und auf dem Bilde störend wirkt, nicht entfernt werden.

Die oben vollrund gegebene, unten aber hinten ausgehöhlte Figur steht auf einem vorne abgeschrägten, 64 cm breiten Sockel und hat eine Höhe von 1,65 cm. Die Fassung ist zwar nicht mehr rein in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten, blieb aber doch von der häßlichen Überarbeitung des 19. Jahrhunderts verschont.

Bei der Verfolgung des Typs der Bamberger Madonna ist zunächst auszugehen von der großen Reihe der Madonnen mit dem stehenden bekleideten Kinde, die Baum[1]) aus dem deutschen Sprachgebiet zusammenstellt. Richard Ernst[2]) erweitert die Reihe gelegentlich einer eingehenden Besprechung der prachtvollen Klosterneuburger Madonna; deren Typus mit der Bamberger in deutlichem Einklang steht. Aus dieser großen weitverzweigten Reihe scheidet sich nur eine kleine Gruppe solcher Muttergottesdarstellungen aus, bei denen das Kind an sich nicht bekleidet ist, dagegen zum Teil von einem Ende von Mariens Mantel umhüllt ist.

DIE MUTTERGOTTES IN DER OBEREN PFARRKIRCHE ZU BAMBERG (SEITENANSICHT)

In Franken lassen sich keine dieser engeren Parallelen aufzeigen; die Madonnen im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Josephi, Kat.-Nr. 209, 210 und 218) gehören ebenfalls dem allgemeinen Typ mit dem bekleideten Kinde an; es ist daher notwendig, bei unserer Untersuchung nach Schwaben oder noch weiter nach Nordwesten, bis zum Rhein zu gehen. Als gewisse Übergangsstadien von dem allgemeineren zum besonderen Typ kommen zwei Madonnen in Köln und die Maria in der Lorenzkapelle in Rottweil[3]) in Frage. Bei den Kölner Bildwerken im Schnütgen-Museum[4]) sind zwar beide Kinder in den üblichen langen Rock gekleidet, durch das Weiterfließen und Überfließen der Rockfalten über Mariens Gewand ist aber der Übergang zu dem durchgehenden langen Fall des das Kind umhüllenden Mantelendes angedeutet. Ähnlich steht es bei der Rottweiler Muttergottes, bei der der Oberkörper des Kindes unbedeckt bleibt, der Leib aber von einem reichgefältelten Tuch umhüllt ist, dessen Säume orgelpfeifenartig fast bis zu Mariens Knie niederfallen.

In unmittelbarer Nähe der Bamberger steht erst eine schwäbische Muttergottes im

---

[1]) Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, Stuttgart und Berlin 1917, S. 77 ff.

[2]) Richard Ernst, Die Klosterneuburger Madonna. »Belvedere«, Bd. V, Heft 21 (1924), S. 97 ff. — Vgl. ferner Halm und Lill, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums I, Augsburg 1924, Katalog-Nr. 113, S. 23.

[3]) Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, Stuttgart 1921, Abb. 26.

[4]) Witte, Kat. der Bildwerke des Schnütgen Museums, Tafel 25, Abb. mitte und rechts.

MUTTERGOTTES AUS LINDERN
BONNER PROVINZIALMUSEUM

MUTTERGOTTES
IN ST. JAKOB IN LÖWEN

Bayerischen Nationalmuseum in München[1]); hier hat das Christuskind mit beiden Händen den Zipfel des Mantelsaumes erfaßt, der nur das rechte Bein unbedeckt läßt. Bei der Maulbronner Madonna (Abb. S. 91) ist das Kind näher an die Mutter gerückt als bei dem isoliert stehenden Kinde in Bamberg; gegenüber dem vollen breiten Gesicht, das einige Jahrzehnte später ähnlich wieder bei der Madonna aus Oberwesel[2]) im Fürstlich Hohenzollerischen Museum in Sigmaringen auftritt, trägt das Antlitz der Maulbronner Gestalt ausgesprochen vornehm aristokratische Züge. Die spätere Überarbeitung der Fassung hat bei der Bamberger Madonna wesentlich zu einer gewissen Verbürgerlichung beigetragen. In der Gewandung stimmen die beiden Figuren fast vollkommen überein, gerade der Fall des Mantelsaumes unter dem Kinde deckt sich bei beiden. Weit im Nordwesten, in St. Jakob zu Löwen, befindet sich eine Madonna[3]) (Abb. oben), die wiederum klar dasMotiv

[1]) Halm und Lill, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums I, Augsburg 1924, Katalog-Nr. 113, S. 28. — [2]) E. L. Fischel, Mittelrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts, München 1923, Abb. LX. [3]) Die Abbildung verdanke ich dem freundlichen Entgegenkommen des Fräulein Dr. Huyssen am Landesamt für Denkmalpflege in Bonn.

mit dem um das Kind umgeschlagenen Mantelende zeigt. Nur fällt hier der Mantelsaum nicht weich fließend vom Kinde nieder, seine Beine sind vielmehr frei, der Saum liegt zunächst auf dem linken Knie Mariens ausgebreitet und bauscht sich dann unterhalb des Knies zusammen. Wie in Bamberg erscheint das Kind in seiner Umhüllung schlank und hoch aufgeschossen.

Zwei Madonnen seien noch erwähnt, die sich besonders ihres Kopftyps wegen nah an die Bamberger anschließen, bei denen jedoch die übrigen Beziehungen durch das Fehlen des Kindes ausgeschaltet sind. Es ist hier an die Madonna aus Freiburg im Kaiser-Friedrich-Museum (Vöge, Kat.-Nr. 47) und an die schlanke Muttergottes aus Lindern, Kreis Geilenkirchen, im Bonner Provinzialmuseum (Inv.-Nr. 12432) (Abb. S. 90) gedacht. Träte bei diesen Figuren dasselbe Motiv wie in Bamberg auf, so müßten sich entlang dem linken Knie Mariens noch Reste des Mantelsaumes erkennen lassen, der vom Kinde herabhing. Sieht man von diesem Motiv ab, so hängt gerade die Bonner Muttergottes bezüglich der Gewandbehandlung eng mit der Bamberger zusammen. Es darf angenommen werden, daß die wohl um 1340 entstandene Muttergottes der Oberen Pfarrkirche, ebenso wie die Figur im Bayerischen Nationalmuseum und diejenige im Diözesanmuseum zu Eichstätt auf das Gnadenbild in Maulbronn zurückgeht.

GNADENBILD VON MAULBRONN

Anmerkung der Redaktion. Dieser Aufsatz weist auf ein Gebiet hin, das sich noch in den Anfängen der Forschung befindet, wie sich nämlich die verschiedenen Typen der mittelalterlichen Heiligenfiguren über die europäischen Länder, vor allem durch Vermittlung von Gnadenbildern, herausgebildet haben. Wir hoffen über dieses Thema noch weitere Aufsätze bringen zu können.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Secession, Akademie und Große Berliner neben bemerkenswerten Gast- oder Sonderausstellungen im Bereich der Nationalgalerie; die einen erstatten Sammelbericht über das Geleistete, die andern aber erweitern unsern Horizont. Auch einige staatliche Institute und besonders einige Privatgalerien sorgten für dankenswerte Auflockerung des üblichen Turnus der Großen, die immer sichtbarer über die Masse stolpern. Nur selten gelingen solche Würfe wie die diesjährige Dresdener Internationale, die wohl auf einige Zeit hinaus das Ereignis bleiben wird; möge die angekündigte internationale Kunstgewerbeausstellung, die in zwei oder drei Jahren stattfinden soll, ihr an Durchschnittshöhe nicht zurückstehen, und möge dann auch die neue angewandte kirchliche Kunst mit Großtaten wie mit durchgearbeitetem Kleinwerk deutlich ver-

nehmbar zu Wort kommen. Denn im Bereich der christlichen oder gar kirchlichen Kunst ist es in den letzten Ausstellungen, in Berlin nicht anders wie in Dresden, recht still gewesen. Nach den bemerkenswerten Ansätzen vor einigen Jahren hoffte man gerade hierzulande auf eine starke Bewegung auch innerhalb der neueren religiösen Kunst, die aufzufangen Sache der in Frage kommenden Auftraggeberschaft gewesen wäre, so daß sich auch die — gewiß nicht leicht zu behandelnde — Künstlerschaft über den Akademismus hinaus praktisch auf das kirchlich-religiöse Gebiet einstellen gelernt hätte. Noch haben wir für Berlin wenigstens einen nahen Prüfstein, wenn im Frühjahr 1927 die Juryfreie ihre umfassende Abteilung für religiöse Kunst auftun wird; die Vorbereitungen sind in vollem Gange, und beste Kräfte tun da mit. Möge dem Unternehmen, das fast ganz auf sich gestellt ist, die entsprechende, wohlwollende Aufmerksamkeit zugewendet werden. Über Gründe und Bedingungen, warum wir heute im allgemeinen wenig Erfreuliches auf unserem einschlägigen Gebiete berichten können, ein andermal mehr und dann mit entsprechenden Belegen.

Nun zu den Ausstellungen selbst. Die Secession brachte eine Aquarell- und Pastellausstellung und schuf bis jetzt bereits eine Tradition in diesen Spezies, nicht anders, als wir's bei der Akademie bereits gewohnt sind. Freilich marschierte die Secession erstmals ohne ihren Führer Corinth, den überragendsten Aquarellisten, den wir neuerdings hatten. Die Stamm-Mitglieder waren auf dieser Schau (interessant genug für den Besucher) durchweg mit dazwischengestreuten Selbstbildnissen vertreten, zumeist gottlob ohne jede Pose. Ferner wurden zwei sympathische Künstler, beide auch Verfasser wertvoller Kunstschriften, Erich Klossowski und Hermann Struck, mit Sonderkollektionen als Fünfzigjährige geehrt; sie gaben Rechenschaft über ihr sonst bekanntes Werk. Die Berliner Akademie brachte diesmal zwei Ausstellungen gleichzeitig, wenn auch ohne eigentlich inneren Zusammenhang der beiden; ein Hauptsaal barg klassische Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich, wo man manch kunstgeschichtlich wichtiges wie gefeiertes Werk wieder einmal vor Augen bekam; den Löwenanteil lieferte die Sammlung Arnhold, wodurch man den großen Kunstfreund und Gönner an dieser Stätte somit posthum noch ehrte. Übrigens hatten die großen Museen, auch des befreundeten Auslandes, hergeliehen, so daß die Reihe von Goya bis Lautrec, mit dem merklichen Ausfall Delacroix', und von Krüger-Menzel bis auf Trübner sich schloß. Die neuere Abteilung hatte es neben diesen Meisterwerken nicht leicht, aber sie bewies doch in vielen Fällen Stärke und ferner die Tatsache, daß über allzu sinnfälliges Demonstrieren hinaus heute die innere Verpflichtung alles Schaffens wiederkehrt. Die Spitzenleistungen dieser Ausstellung: Liebermanns Frau mit Enkelin, Hofers »Frühe Stunde«, Partikels »Frau im Felde«, um nur einige zu nennen, erleichtern die Übergänge. Hervorzuheben ferner Waskes erfreulich gesammelte Bilder zur Passion und Plontkes feierliche Schöpfungen, unter denen eine dramatisch aufgefaßte Kreuzigung hervorsticht. Das Porträt ist in allen Spielarten, durchweg beachtlich, vertreten, manch prominenter Kopf fügt sich hier einer bildhaften Zeitgeschichte ein. Die Plastik kam in jeder Weise gut weg; Klimschs Kollektivausstellung, die fällig war, gefällt sich noch in schönen, arkadischen Spielen, ernster sieht's in neuen Welten aus, als deren Exponenten wir nur ein einziges Werk nennen wollen, den Kopf eines Namenlosen unter Namen, den »Arbeiter« von Fritz Koelle, München!

Die Große Berliner schwamm abermals in ihrem breiten Strom dahin; freilich, welch schweren Stand hat solche Schau in einem Jahre, das zufällig in der Nähe Berlins — wie heuer in Dresden — europäische Kunst großen Stils zeigt. Doch man hat es verstanden, der Großen Berliner durch Sonderabteilungen erhöhte Bedeutung zu geben. Einen thematischen, weniger künstlerischen Kern bildete die Abteilung »Berlin in der Malerei«, festgehaltene Baugeschichte vor allem aus den letzten 30 Jahren, bekannte Berliner Namen auf diesen Berlinismen. Sodann reichten die kleinen Kollektionen diesmal ziemlich weit, Orlik, Dettmann unter ihnen bürgten immerhin für Qualität. Eigenartig der hier noch unbekannte Süddeutsche Karl Ströher, der sich von fein verhaltener Malart allmählich ins Hell der Münchner Schollleute hinüberentwickelte. (Ströher †, Irmenach a. Moos.) Aus der allgemeinen Abteilung, die manch anziehendes Bild aufwies, seien kurz genannt: Agthes tonige Stücke etwa im Gegensatz zur farbigen und formalen Hemmungslosigkeit der Dresdener Böckstiegel und Felixmüller. Stilisten, Kinder der Zeit, neben Träumern oder schlichten Naturalisten ein buntes, fast unruhiges Leben an den Saalwänden; doch auch wiederum Stellen zum Ausruhen; Groebers malsicherer »Bauerntisch«, Kinzers wie in einem Kristall gefaßte oberschlesische Stadt; dazu eine Madonna mit Kind, die uns ins Gebiet der religiösen Kunst hinübergeleitet, die nur noch etwa durch Plontke mit ebenfalls einer feinen, kleinen Madonna, ferner durch Georg Ehmig, der schon im Vorjahre durch ernststimmende Arbeiten auffiel, schließlich durch Theo Landmann mit einem »St. Johann von Gott«, vertreten ist. In der Plastik streifen die kleinen Bronzen von Marie Elis. Fränkel wenigstens das Religiöse. Zuletzt seien hier noch die exakt durchgearbeiteten Büsten des Papstes Pius XI. und des Kardinals Ehrle von Jos. Limburg genannt. — In mehreren Räumen hat sodann die Freie Vereinigung der Graphiker zu Berlin eine große Sonderausstellung eingerichtet, in der uns von Liebermann und Kollwitz bis zu Baluschek, Hegenbarth, Oesterle oder Michel fast alle bekannten Radierer, Holzschneider, vor allem auch die neuen Illustratoren begegnen; beispielsweise sei da auf eine noch wenig bekannte Illustration Feyerabends zu Webers »Dreizehnlinden« hingewiesen. Aber im ganzen: zuviel für das Auge, in diesem Glashause noch solche Menge Graphik! Dient diese Häufung der Kunst? Trennte man nicht besser? Denn nun kommt noch die Novembergruppe, die durch ihre Architekturen unseren ganzen Menschen in Anspruch nimmt. Hier sitzt das Herz der Ausstellung; deutsche Namen, die bekanntesten unter der jüngeren Führerschaft, neben den Holländern. Der Fabrik- und Wohnhausbau dominiert; Städtebauideen gehen nebenher, sie liegen ja heute zu sehr auf der Hand. Dazwischen Malerei, etwas Plastik auch, wo gerade Belling frappante neue Wege geht. Im ganzen aber doch Harmonie in den Künsten, die Ringe beginnen sich zu schließen. Steckengeblieben im Formalismus, wenn wir natürlich von Ausnahmen absehen, die eigene Gruppe der »Abstrakten«, die oft noch Mittel mit Zweck verwechseln; freilich, viele der hier bemerkten Teilerscheinungen haben

PROFESSOR FRANZ GUNTERMANN-BIELEFELD: WEIHNACHTSKRIPPE

und hatten im Gesamtbereich der neuen Kunst ihre Bedeutung, all das Ringen darf nicht umsonst gewesen sein. Gerade die angewandte Kunst hat so manche bitter notwendige Befruchtung von einer Seite aus erfahren, die wie diese Abstrakten sich so gern weit über das banale Leben hinausgehoben hätte; aber das Leben ist stärker, und die Resultate spotten der Theorien. Ins Gebiet der angewandten Kunst führt uns hier nun die Abteilung »Farbige Raumkunst«, die eine bessere Fortsetzung der vorigjährigen, verfehlten Berliner Veranstaltung »Farbe und Raum« genannt werden kann; nun haben sich neben den Handwerkern auch Künstler um die Sache angenommen, und die Ergebnisse sind beachtenswert, nachdem man die Aufgabe, Wände auszugestalten, erkannt und sich von den »Motivchen«, frei gemacht hat, wenn auch manch verderbliches Gift, wie ein falsch angewandtes Neurokoko, noch in den Pinseln sitzt. Es wird herauskommen müssen. Der Kirchenmalerei wird hier die nötige Aufmerksamkeit geschenkt, so durch Erlecke-Köln (St. Kastor, Koblenz), Dortmann und Vits-Düsseldorf, Hausmann-Dresden, Pützer-Darmstadt, während als Spitzenleistung die Skizze zur Gewölbebemalung von Albert Birkle bezeichnet werden muß; hier herrschen überall enge Beziehungen zu Fläche und Raum, begleitet von einem ästhetischen Farbempfinden, das uns dem Endziel der sakralen Wirkung wiederum wesentlich näher bringt. (Über die weiteren Ausstellungen ein Schlußbericht.) Dr. Oscar Gehrig

AUSSTELLUNG GOTISCHER BUCHMALEREI AUS ÖSTERREICH IN DER NATIONALBIBLIOTHEK IN WIEN

Zur Ergänzung der Ausstellung »Gotik in Österreich«, veranstaltet vom Österreichischen Museum in Wien, hat nun die Nationalbibliothek aus ihrem reichen Bestande einige herrliche Stücke herausgeholt, vieles andere wieder aus der Provinz kommen lassen, um so eine Zusammenfassung des Wertvollsten auf dem Gebiete des Buchschmuckes aus alter Zeit bieten zu können.

Das ausgestellte Material umfaßt einen Zeitraum von zweihundert Jahren und zeigt uns deutlich die Vervollkommnung, die diese Kunst sich erworben hatte. Vor allem ist die Farbenpracht auffällig, welche fast alle diese Bilder auszeichnet. Wie Butzenscheiben muten uns diese Miniaturen an, ewige Wahrzeichen einer hochstrebenden Kultur. Hauptsächlich kommen natürlich Handschriften geistlichen Inhaltes in Betracht und es ist eine glückliche Zusammenstellung getroffen worden insoferne, als uns die verschiedentlichsten Darstellungen der »Kreuzigung« gezeigt werden.

In einem Missale aus dem 13. Jahrhundert treten uns charakteristische Gestalten entgegen. Auf einem tiefen Blaugrund erhebt sich das Kreuz. Die Gestalten des Heilands, sowohl als auch der beiden Frauen zeigen deutlich die Verkürzung der unteren Körperpartien, wie sie uns aus dieser Zeit geläufig sind. Vollends das feingezeichnete Antlitz der Madonna fesselt uns und die eigenartige Darstellung der verfinsterten Sonne. Gewaltig sticht dagegen die feine Ausführung, sowohl in Zeichnung und Perspektive, als auch in der Farbe ab, die wir in einem Buche aus dem Besitze des Klosterneuburger Stiftes bewundern können. Es stammt aus dem 14. Jahrhundert und stellt wohl alle anderen Werke aus dieser Zeit in den Schatten. Aus der gleichen Zeit stammt eine »Biblia pauperum«, die einfachste Linienführung und die so beredten Bandinschriften zeigt. Mit einer kindlichen Einfalt ist da z. B. die Taufe Christi dargestellt, keine Raumunterschiede treten zwischen dem Himmel und der Erde zutage, ja selbst zwischen dem Festland und dem Jordan ist jede Niveauspannung verschwunden.

Wahrhaft modern mutet dagegen die Darstellung des Fischfanges von Urbar von Rheinfelden aus dem Jahre 1400 an, sie sind in satten, dunklen Tönen gehalten und bis ins Detail genauest durchgearbeitet. Ein Prachtstück bildet die sogenannte Wenzelbibel mit ihren kühnen, farbenprächtigen Randverzierungen um den geschriebenen Textteil, Linienführungen, die sich schöner und vollendeter wohl kaum denken lassen. Bemerkenswert ist auch die Darstellung der Kreuzigung aus dem »Habsburgischen Meßbuch«, in dem wir hier nicht nur Christus, sondern auch die beiden Häscher dargestellt sehen. Dem einen entreißt ein Engel, dem anderen der Teufel die Seele.

Wertvoll ist auch eine Handschrift des »Parzival« von Wolfram von Eschenbach aus dem 15. Jahrhundert. Parzival reitet gerade aus einer Burg fort, und Frauen und Männer stehen auf Söller und Mauer, ihm nachsehend.

Wirklich realistisch wirkt die Kreuzigungsszene in dem berühmten Klosterneuburger Missale aus dem 15. Jahrhundert. Der Ausdruck der Trauer ist großartig dargestellt in den Gesichtern der beiden Frauen neben dem Kreuze.

Nahezu 30 Handschriften sind hier ausgestellt und es bildet wahrlich eine tiefe Bereicherung, sich diese angesehen zu haben. Es ist eine dankenswerte Erscheinung, daß uns jetzt so oft Gelegenheit geboten wird, in Ausstellungen sonst weit auseinanderliegende Kunstobjekte gesammelt und wohlgeordnet bewundern zu können.

Franz Caucig, Wien

SEPTEMBERSCHAU DER »GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST«

Im Vestibül der diesjährigen Glaspalastausstellung sind vier überlebensgroße Apostel aufgestellt: Petrus, Paulus, Andreas und Judas Thaddäus. Die Behandlung der holzgeschnitzten Figuren hebt aufs Statuarische ab, ohne auf eine populär rationale Einstellung ganz zu verzichten. Außerdem zeigt der Glaspalast eine Majolikagruppe von gleicher Hand unter dem Titel »Reinheit und Liebe«, die in der gegenwärtigen Kollektivausstellung der »Galerie für christliche Kunst« als »Madonna auf dem Einhorn« wiederkehrt. Der Künstler heißt Professor Valentin Kraus. Einem Teil seiner bisherigen öffentlichen und privaten Tätigkeit ist die Septemberschau der Galerie gewidmet. Naturgemäß konnten nicht alle Werke gebracht werden. Viele Arbeiten kann man nur an Ort und Stelle, an kirchlicher und privater Stätte, besuchen. Die Ausstellung zeigt manche Stücke in Gips, deren Originale in Marmor oder Majolika ausgeführt sind. Unter anderm werden auch die Modelle zu einem Altar für die Kirche zu Rimpar, bzw. für den figürlichen Schmuck eines Denkmals der in Oppau verunglückten Männer aus Rimpar gebracht, die als Skizzen einen ungefähren Anhalt der Krausschen Kunst, besonders der koloristischen Auskleidung, geben.

Kraus ist gewohnt, in farbiger Majolika zu arbeiten. Eine »Beweinung Christi« (Altarrelief in der St.-Otto-Kirche zu Bamberg) und eine »Madonna im Blumenkranz« (Grabmalrelief in den Friedhofarkaden zu Bad Tölz) ergeben auf diesem Gebiete angenehme Resultate. Renaissance- und barocke Stilelemente finden hier geschickte Verwertung. Indessen scheint der Künstler, wie die vier Apostel des Glaspalastes und vor allem ein Teil der in der Galerie vorgeführten Kleinplastik nahelegen, von dieser gepflegt eklektischen Kunst, wie sie etwa auch die auf der Jahresmappe 1925 abgebildete Vespergruppe zum Kriegsgedächtnismal der Stadt Deidesheim vertritt, mählich abzuweichen. Die Einhornmadonna ist in dieser Beziehung die klarste Wendung zu persönlicher Eingebung. Auch »St. Wendelin« in seiner zierlichen Formbelebung schließt sich dem an, während der Porträtist Kraus eine Entfernung vom naturalistischen Status vermeidet.

Dr. Knöller

ZWEI KONGRESSE FÜR CHRISTLICHE KUNST

In zwei kleineren Diözesanstädten fanden die zwei üblichen Kongresse für christliche Kunst auf reichsdeutschem Boden statt, die Tagung für christliche Kunst in Limburg a. d. L. vom 27. bis 29. September und die 23. Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in Speyer a. Rh. vom 12.—14. Oktober. Beide standen eigentlich unter demselben Problem, nämlich das Verständnis für moderne christliche Kunst zu wecken, vorhandene eingewurzelte Widerstände zu überwinden und sich über eine gemeinsame Linie der Pflege kirchlicher Kunst in Deutschland bei Berücksichtigung landschaftlicher und landsmannschaftlicher Nuancen klar zu werden. Der Berichterstatter versuchte bei beiden Kongressen durch einen im wesentlichen identischen Vortrag: »Moderne Kunst an und in der Kirche« an einer Reihe von ausgewählten Kunstwerken, wie sie heute schon in Kirchen stehen und die zum größeren Teil in dieser Zeitschrift abgebildet waren, die religiösen und künstlerischen Grundbedingungen des modernen Kunstwollens klar zu machen. Beide Male waren sehr zahlreiche Geistliche, in Speyer auch der hochwürdigste Herr Bischof, zu dem Vortrag erschienen. In Limburg kam es nach dem Vortrag, an den sich eine Diskussion anschloß, zu einem bemerkenswerten Zusammenstoß, über den schon in der Zeitungspresse berichtet wurde und den auch wir nicht übergehen können und wollen. Es war der Zusammenprall des intellektuell gerichteten, akademisch eingestellten Kunstlaien, der mit gewissen anatomischen und lehrhaften Voraussetzungen an die Kunst herantritt, mit einem schöpferisch fühlenden und arbeitenden Künstler. Funken flogen nach beiden Seiten, und doch war es nicht nur ein äußerlicher Kompromiß, als der greise Dompropst als Vertreter der Limburger Geistlichkeit die Hand dem Künstler reichte, der eben noch vorwurfsvolle Worte aus glühendstem Herzensdrang gesprochen hatte. Denn gerade diese Entladung, nicht aus pathetischer Einstellung, sondern aus einer innern Not heraus, ließ manchen aufhorchen, der bisher skeptisch lächelnd oder nörgelnd kritisierend manchem Ungewohnten gegenüberstand. In der nicht sehr großen, aber instruktiven Ausstellung, die durch Bemühungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, dem Institut für religiöse Kunst in Köln und den ostdeutschen Werkstätten in Neiße neben manchem Einzelkünstler zustande gekommen war und die vor allem Gebrauchs- und Hauskunst in teilweise vorzüglichen Stücken zeigte, konnte man später herausfühlen, wie gerade sich die Geistlichkeit redlich bemühte, sich ein Verständnis für das Werdende und Kommende anzueignen und wie sie sich immer und immer wieder an kleine Führungen von leitenden Künstlern und Kunsthistorikern herandrängte, um dort in

reger Frage und Antwort dem Kern der Dinge näherzukommen. Ein Vortrag am Abend, den Direktor Prof. Fritz Witte-Köln in seiner zündenden, mitreißenden Art hielt, stellte dann das überzeugende Band zwischen Vergangenheit und modernem Streben her, indem hier gezeigt wurde, wie gerade das deutsche christliche Mittelalter sich niemals gescheut hat, in das tiefste Leid, in den Erlösungs- und Heiligungsgedanken hinabzusteigen, während das falsch eingestellte 19. Jahrhundert nur zu häufig in ein leeres Pathos oder gar in banale Trivialität und Sentimentalität verfallen ist. Mit pädagogischem Takt ausgesucht führten zahlreiche Lichtbilder die einzelnen Beispiele vor. Die eigentliche Tagung fand unter Ausschluß der Öffentlichkeit statt, nur sei hier auf die Neugründung einer Zeitungskorrespondenz »Christliche Kunst« (Redaktion Joh. Wilh. Naumann, Limburg a. L., Adelheidstr. 5) hingewiesen, die unsere deutschsprachige Presse über die wichtigsten Vorkommnisse fortlaufend orientieren soll.

In Speyer traten neben dem Vortrag natürlich die organisatorischen Fragen der großen Gesellschaft stärker hervor. Das wichtigste Resultat der diesjährigen Versammlung war die endgültige Bildung einer Diözesangruppe Köln unter der Leitung von Prof. Dr. Neuß, Bonn a. Rh., die in engster Zusammenarbeit mit dem »Christlichen Kunstverein für die Diözese Köln« ein Ausstellungslokal im Diözesanmuseum Köln unterhalten wird. Der abermalige Antrag der sog »Buschgruppe«, die Umstellung auf Goldmark innerhalb der »Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag« auf dem Umweg über die »Deutsche Gesellschaft« zu ändern — ein juristisch und praktisch unmögliches Ansinnen — wurde mit erdrückender Majorität bei Anwesenheit von 11 beglaubigten Diözesanvertretern mit erhöhter Stimmenzahl wiederum wie in Bamberg abgelehnt. (Ausführlicher Bericht folgt im Jahresbericht.) Die kunstpolitische Richtung der Gesellschaft wurde nach Vortrag des Berichterstatters gutgeheißen.

Beiden Kongressen folgten gemütliche kunsthistorische Ausflüge ins schöne Nahetal, resp. in das Pfälzer Land, die wesentlich dazu beitrugen, in nähere persönliche Fühlung zu treten. Aus beiden Tagungen konnte man das sichere Gefühl mitnehmen, es geht vorwärts innerhalb der christlichen Kunst, gewiß langsam, mit Hemmungen und Widerständen; aber der Punkt der trägen Lethargie ist überwunden. Gerade bei den maßgebenden kirchlichen Stellen in Limburg und Speyer hat man erkannt, daß neue Zeiten andere Ausdrucksmittel verlangen und hat sich nicht gescheut, sich zu dieser Stellungnahme zu bekennen.

Georg Lill

Berichte aus dem Ausland

DIE CHRISTLICHE IKONOGRAPHIE IN FRANKREICH

In seiner Besprechung einiger neuerer Werke aus dem Gebiete der christlichen Ikonographie wies Prof. Dr. Georg Lill hier auf die geringe Aufmerksamkeit hin, die man bisher in Deutschland dem Studium dieses Wissenszweiges geschenkt hat. Mit Recht erinnert er an den gewaltigen Vorsprung, den Frankreich auf diesem Gebiet zu verzeichnen hat. Auf die wichtigsten französischen Arbeiten hier kurz hinzuweisen, schien mir um so mehr geboten, als sogar neueste deutsche Fachwerke nur die vor dem Krieg erschienenen französischen Studien zu kennen scheinen.

Bahnbrechend für die wissenschaftliche Behandlung der christlichen Ikonographie in Frankreich wurden die Arbeiten von Adolphe Didron (1806 bis 1867). In seinen 1844 gegründeten »Annales archéologiques« (27 Jahrgänge) begann er die Veröffentlichung einer »Iconographie Chrétienne«, die jedoch nicht vollendet wurde. Schon er wies den enzyklopädischen und pädagogischen Charakter der mittelalterlichen Kunst nach und entdeckte auch Zusammenhänge zwischen Kunst und Mysterienspielen.

Seinen Spuren folgten P. Charles Cahier (1807 bis 1882); Abbé Crosnier, der 1848 im »Bulletin Monumental« die erste vollständige Abhandlung über christliche Ikonographie veröffentlichte; Félicie d'Ayzac (1801—1882) u. a.

Eine Menge von Material war auf diese Weise schon zusammengetragen, auch wertvolle Erkenntnisse methodischer Art waren gewonnen worden. Aber erst die historische Methode, mit der gegen Ende des 19. Jahrhunderts das Studium der christlichen Ikonographie angepackt wurde, führte zu den reichen Ergebnissen, die nicht nur für die Kunstgeschichte allein, sondern auch für die Geschichte der Kultur von großer Bedeutung wurden. Bisher hatte man die einzelnen religiösen Typen gesondert behandelt, ohne genügend die großen religiösen und künstlerischen Bewegungen zu berücksichtigen, die wiederholt die ganze Ikonographie umgewandelt haben. Gegen Ende des Jahrhunderts erschienen noch einige Werke umfassenden Charakters: Barbier de Montault, Traité d'Iconographie Chrétienne (1890) und das zehnbändige Werk von Rohault de Fleury, Les Saints de la Messe et leurs monuments (1893—1900). Aber mehr und mehr konzentrierten sich die Gelehrten auf Einzelperioden.

Bedeutungsvoll für den weiteren Ausbau der christlichen Ikonographie wurden besonders die Forschungen auf dem Gebiet der byzantinischen Kunstgeschichte. Schon Didron hatte auf die Bedeutung der byzantinischen Kunst hingewiesen und er hatte von einer Reise nach Griechenland und der Türkei (1839—1840) eine große Anzahl von Zeichnungen nach Malereien und Mosaiken mitgebracht. Intensiv wurde dieses Gebiet bearbeitet durch Bayet (Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient avant la querelle des iconoclastes; Paris 1879. L'Art byzantin, Paris 1883), Charles Diehl (Manuel d'art byzantin, Paris 1910; inzwischen neu aufgelegt) und Gabriel Millet, der außer mehreren monographischen Werken die byzantinische Kunst in der großen Kunstgeschichte von André Michel bearbeitete. Für die Ikonographie hochbedeutsam wurde sein Werk »Recherches sur l'iconographie de l'Evangile au XIVe, XVe et XVIe siècle«.

Der Hauptmeister der christlichen Ikonographie des Mittelalters ist unstreitig Emile Mâle mit drei, zwar einzeln erschienenen Werken, die in ihrer Gesamtheit jedoch die umfassendste und abgerundetste Darstellung der mittelalterlichen Ikonograpie bilden. Mâle begann seine Erforschung des weiten Gebiets der mittelalterlichen Kunst mit dem 13. Jahrhundert (L'Art religieux du XIIIe siècle en France 1898), setzte sie in einem zweiten Band fort bis zum Ausgang der mittelalterlichen Zeit (L'Art religieux de la fin du moyen-âge en

France, 1908), um mit dem schwierigsten Teil, den Anfängen der mittelalterlichen Ikonographie, abzuschließen (L'Art religieux du XIIe siècle en France, 1922), alle im Verlag von Armand Colin, Paris. Sicherheit der historischen Methode, umfassende Grundlegung durch persönliche Forschungen, lebendige, von warmem Interesse getragene Darstellung, überraschender Reichtum an Ergebnissen kennzeichnen diese Werke, die zwar zunächst und hauptsächlich die französische Kunst berücksichtigten, aber darüber hinaus für die Kunst des Abendlandes überhaupt von grundlegender Bedeutung sind. Denn auch die Kunst anderer Länder hat an den gleichen Quellen geschöpft wie die französische; ferner ist ein Austausch von Gedanken und Formen zwischen den einzelnen Kunstgebieten des Mittelalters ja offenkundig. Es kann im Rahmen dieser kurzen Literaturübersicht nicht weiter auf das Werk Emile Mâles eingegangen werden; seine überragende Bedeutung für die christliche Kunstforschung wird es rechtfertigen, daß wir in einem eigenen Aufsatz auf ihn zurückkommen.

Auf Grund so intensiver Einzelforschungen konnte nun auch eine wissenschaftlich befriedigende Synthese versucht werden. Louis Bréhier, Professor an der Universität von Clermont, bot sie in seinem 1918 erschienenen Werk »L'Art Chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours« (Paris, Laurens). Von der Kunst der Katakomben angefangen bis zu Fritz von Uhde, Tissot und Maurice Denis wird die ikonographische Entwicklung der christlichen Kunst nach Perioden dargelegt. 233 gut gewählte und wiedergegebene Bilder begleiten den gedankenschweren Text. Vom editionstechnischen Standpunkt aus ist das Buch geradezu mustergültig, nicht nur für französische Auffassung. In zahlreichen kurzen Anmerkungen werden Quellen und Fundorte der Darstellungen sorgfältig verzeichnet; die reiche Literatur wird am Schluß nach Perioden geordnet aufgeführt; außer dem gewöhnlichen Inhaltsverzeichnis erleichtern fünf Indices das Auffinden des Stoffes.

Seit einigen Jahren erscheint im Verlag von Henri Laurens, Paris, unter dem Titel »L'Art et les Saints« eine Sammlung kleiner illustrierter Heiligenmonographien, die zwar nicht ausschließlich wissenschaftlichen Zwecken dient, durch ihr reiches und gutgewähltes Bildermaterial jedoch eine vorzügliche Stoffsammlung zur Ikonographie der Heiligen bildet. Die bisher erschienenen Bändchen behandeln folgende Heiligen: Anna, Antonius der Einsiedler, Barbara, Benediktus, Bernhard von Clairvaux, Cäcilia, Genoveva, Georg, Hubertus, Ivo, J. B. de la Salle, Katharina von Alexandrien, Katharina von Siena, Ludwig, Lucia, Martinus, Michael, Nikolaus, Paulus, Petrus, Theresia. Jeder Band bietet aus der Feder bekannter Autoren (z. B. Georges Goyau, Henri Bremond, A. D Sertillanges) eine kurze Biographie des Heiligen mit besonderer Berücksichtigung der ikonographischen Momente, ferner als Anhang seine ikonographischen Charakteristiken und Patrone, eine kurze Bibliographie und eine chronologische Übersicht der gebotenen Illustrationen, deren Zahl sich zwischen 33 und 45 pro Band bewegt, fast ausnahmslos in scharfen Bildplatten von dem guten Kunstdruckpapier sich abhebend.

Einen wertvollen Beitrag zur christlichen Ikonographie stellen schließlich auch die drei Bände dar, die A. D. Sertillanges im selben Verlag über die drei göttlichen Tugenden herausgab (Les vertus théologales, Paris 1923). Jeder Band enthält eine einleitende Studie, die auch die Ikonographie berücksichtigt und ausgewählte Texte aus alten und modernen Theologen, Dichtern und Schriftstellern über Glauben, Hoffnung und Liebe und bietet über 120 Abbildungen alter und neuer Kunst.

Dr. Richard Maria Staud

Personalnachrichten

ALBIN EGGER-LIENZ †

In denselben Tagen, als unser Heft 2 erschien, in der auf Seite 61 ff. des Bezirkskriegerdenkmals in Lienz gedacht ist, starb am 4. November 1926 derjenige, der es ausgemalt, Prof. Albin Egger-Lienz, in Südtirol. Ein Mann, der gerade in den letzten Jahren heißumstritten war, und der doch ein ganz großer Künstler war, dem die Liebe seiner bäuerlichen Volksgenossen gehörte, die sich zu seinem Begräbnis in Lienz drängten. Ein Kämpfer voller Ecken und Kanten, voller Eigenwilligkeit bis zum Abstoßenden und Unverträglichen, aber doch ein schöpferisches Genie, das den Weg freimachte von einer süßlichen, anekdotenhaften und frisierten Einstellung zum »Volk« und dafür die ganze Herbigkeit eines unverfälschten groben Bauerntums, das noch nicht »kultiviert« ist, hinstellte. Seine Bilder aus den Tiroler Freiheitskämpfen 1809, aus dem Weltkrieg und aus der Not der folgenden Jahre, sie werden in ihrer manchmal grobschlächtigen Vereinfachung noch lebendig sein im Volk und in der Kunstgeschichte, wenn alles Süßliche und Genrehafte der Tiroler Bauernmalerei längst dem Gedächtnis entschwunden sein wird. Auch um das Religiöse hat Egger-Lienz in seiner Kunst gerungen, vielleicht in manchem wegen seiner Temperamentsart verfehlt — der Auferstandene in dem Lienzer Gedächtnismal wurde bekanntlich von Rom indiziert und deshalb auch in dieser Zeitschrift nicht abgebildet (er ist nicht identisch mit der »Auferstehung« im Jahrgang XXII, 1925/26, S. 90) — und trotzdem hat er auch hier Dinge geschaffen, die künstlerisch und in der Tiefe der Empfindung himmelweit über dem Niveau der professionellen »Kirchenmaler« stehen. Auch hierin und gerade von der religiösen Seite her wird erst eine nicht zu ferne Zukunft dem Künstler gerechter werden. Egger-Lienz war der künstlerisch hervorragendste Repräsentant des Volkstammes, der in seiner knochigen Rauheit und doch kindlichen Naivität und Reinheit die deutsche Wacht in der Südmark seit Jahrhunderten hält. Und gerade deshalb war er ein Symbol eben in diesen unseren Zeiten!

Georg Lill

Bücherschau

WESEN UND WOLLEN DER CHRISTLICHEN KUNST

Obigen Titel trägt die Rektoratsrede von Professor Dr. Joseph Sauer (Herder, Freiburg i. Br., 1926, M. 1.—), die der bekannte Freiburger Kirchen- und Kunsthistoriker bei der Übernahme des Rektorates am 9. Mai 1925 gehalten hat. Da es eine akademische Ansprache war, beschränkt sich Sauer auf das wissenschaftlich zu Erforschende der Kunst der Vergangenheit. Ausgehend

von den ästhetisch-psychologischen Forschungen neuerer Forscher sucht er den neuerstandenen Gedankeninhalt der altchristlichen Kunst in der symbolisch-allegorischen Deutung der Katakombenzeit und in der Bedeutungskunst des siegreichen Christentums, bis dann im späteren Mittelalter, seit dem 13. Jahrhundert etwa, aus dem Symbol wieder das Interesse für die reale Sinnenwelt erwächst. Als Grund dafür hat man den Nominalismus (Dvořak) und die Hochscholastik (Rosenthal) verantwortlich gemacht. Sauer sieht aber die Ursache zur geistigen Umstellung in der Mystik, die die Wendung von objektiver Monumentalität zum gemütvollen Andachtsbild herbeiführt. Die konzentrierte, feinsinnige und gelehrte Studie dürfte auch weiteren Kreisen klar machen, daß es auch in der christlichen Kunst die so notwendigen wesentlichen Wandlungen und zeitlichen Einstellungen grundlegender Art gegeben hat.

Schließlich dasselbe Problem, jedoch in seinen rein religiösen Grundlagen behandelt Dr. Ildefons Herwegen, Abt von Maria-Laach, in seiner ungemein subtilen und abgewogenen Studie »Kirche und Seele« (Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster 1926, M. 1.—). Er sieht den Wandel vom frühen Christentum zum Mittelalter in der verschiedenen Stellung zum Mysterium und subjektiven Andacht, oder anders ausgedrückt zum Sakralen und Ethischen, oder rein theologisch zum opus operatum und opus operantis. Der Wert der Untersuchungen, die in großen markanten Linien festgelegt sind, nur als Skizze, nicht als vollendetes Werk, liegt in der feinen Unterscheidung von zartesten Nuancen, die durch keine groben Schlagwörter ins Falsche verzerrt werden. Die kunstpolitische Folgerung für eine kirchliche Gegenwartskunst wird nur andeutungsweise gezeigt, sie müßte klar ausgesprochen heißen: weg von der sentimentalischen, weichlichen, subjektiven Endentwicklung einer reinen Privatandachtskunst zu einer neuen, ernsten, monumentalen, liturgischen Kunst, weg von Stimmungen und reinen intellektuellen Belehrungen zu einer neuen Mysteriums- (nicht mystischen) Kunst. Man wird wohl in manchem seine Einwände gegen gewisse Gedankenfolgen haben (Friedrich Muckermann S. J. scheint sie mir in einer angeführten Stelle am schärfsten formuliert zu haben), und trotzdem wird das bedeutungsvolle Büchlein außerordentlich nachdenklich über die tiefste Verbindung zwischen Kunst und Religion in ihren verschiedenen Strömungen auch auf dem ureigensten Boden des Christentums machen.

Von ganz anderer Art ist die Kampf- und Streitschrift von Dr. P. Magnus Künzle O. M. Cap., Expressionismus und kirchliche Kunst (Verlag Otto Walter A.-G., Olten o. J., M. 1.—). Er stellt die Frage, ob der Expressionismus geeignet sei für eine liturgische Kunst. Dadurch, daß er sich vor allem auf die Ausführungen der radikalsten Verfechter eines Kubismus, Futurismus usw. stützt, verstärkt er natürlich in der Wirkung seine bedenklichen Einwände gegen die gesamte neue Richtung, übersieht aber dabei völlig, daß wohl niemand für die Auswüchse einer heute Gott sei Dank schon überwundenen Kunstrichtung innerhalb unserer Kirchen eingetreten ist. Bedenklich scheint mir die Definition der Kunstschönheit als einer allseitig richtigen Darstellung des betreffenden Objektes zu sein, denn dann wäre an Stelle weitester mittelalterlicher Gebiete christlicher Kunst der Naturalismus und Realismus, ja die Wachsfigur höher einzuschätzen. Noch unverständlicher ist die Berufung auf eine Definition Thomas von Aquins, wonach die Tätigkeiten der menschlichen Kunst die Tätigkeiten der Gotteskunst in der Natur nachahmen sollen. Daß darunter unmöglich unser heutiger Begriff der Naturnachahmung zu verstehen ist, geht schon daraus hervor, daß es zu Thomas Zeit überhaupt noch keine Naturnachahmung in dem heutigen oder auch nur spätmittelalterlichen Sinne gegeben hat. Die christliche Kunst zu Zeiten Thomas von Aquins war eine stilisierte Ausdruckskunst in den Übergängen vom Symbol zum Erlebnis. Thomas hat also offenbar unter Naturnachahmung das verstanden, was wir heute etwa unter »organisch« begreifen. Und von diesem Organischen darf auch die moderne kirchliche Kunst nicht abweichen, wohl aber von einer rein schulmäßigen Anatomie, äußerlichen Richtigkeit oder gar banalen »Schönheit«, die mehr Sentimentalität als Verklärung ist. Zustimmen wird man dem Verfasser in anderen Ausführungen über Gemeinschaftskunst und Wirkkunst. Künzle glaubt das Problem für den christlichen Künstler sehr abgeklärt. Seine Devise soll für die Zukunft lauten: »Ich nehme vom Expressionismus seine wirklichen Errungenschaften — aber ich folge der Weltanschauung und den Lehren meiner Kirche«. Man verzeihe mir den Einwand, daß gerade hier erst das Problem für jeden Einzelfall beginnt. Jeder Künstler muß sich doch fragen, was ist nun eine wirkliche Errungenschaft des Expressionismus, wie forme ich meine subjektive künstlerische Auffassung und mein persönliches religiöses Erfassen zu einem Kunstwerk um, das dem Geist einer festgefügten katholischen Lehre und einer allgemeinen religiösen Wirkung entspricht. Es kann kein Rezept und keine Vorschrift eine endgültige Norm bieten, sondern vor jedem einzelnen Kunstwerke eines jeglichen schöpferischen, nicht imitatorischen christlichen Künstlers — und ich betone gerade das christlich-kirchliche Wollen —, muß gerechterweise die Probe aufs neue angelegt werden, wie er seiner schwierigen Aufgabe gewachsen ist.

Wesentlich positiver, weil mehr auf die Einzelbewertung eingestellt als auf doktrinäre Vorschriften, ist das Sammelwerk von P. Josef Kreitmaier S. J., Von Kunst und Künstlern. Gedanken zu alten und neuen künstlerischen Fragen. (Herder & Co., Freiburg 1926, mit Titelbild und 48 Tafeln M. 10.—.) Es ist eine über mehr als ein Jahrzehnt gewachsene Arbeit, weil sie sich zusammensetzt aus Aufsätzen, die in der Jesuitenzeitschrift »Stimmen der Zeit« erschienen sind. Das Entstehen über eine größere Zeitspanne mag man dem Buch an einigen Stellen anmerken, aber keineswegs wird dadurch die innere Geschlossenheit gesprengt, weil hinter allen Ausführungen kein brausender Subjektivismus und keine momentane Hingabe steht — nicht jeder Kritiker dürfte seine Zeitungs- und Zeitschriftenaufsätze ungestraft in einem Bande vereinigen —, sondern ein außerordentlich bedächtiges Abwägen, das sich nicht mit dem optischen Eindruck begnügt hat, sondern überall auf die geistige, philosophische und religiöse Verankerung Rücksicht nimmt. Die einzelnen Aufsätze behandeln wichtige und ungemein aktuelle Themen, die im Meinungsstreit um einen neuen kirchlichen Kunststil eine wesentliche Rolle spielen, wie Impressionismus, Expressionismus, Geistige Grundlagen des Expressionismus, Primitive Kunst, Von der kommenden Kunst, Die Krisis der christlichen Kunst, Konfessionelle

Kunst, Expressionistische Kirchenkunst. Man wird vielleicht nicht in allen einzelnen Ausführungen mit dem Verfasser übereinstimmen, und trotzdem wird man sich über die Grundhaltung des Buches herzlich freuen, weil der Verfasser zwar Auswüchse zurückweist, seine kritischen Einwände deutlich formuliert, aber doch einer vorwärtsgerichteten Kunst positiv sympathisch gegenübersteht. Heute ringen gerade viele katholische Geistliche um das Problem einer neuen christlichen Kunst. Sie sind häufig künstlerisch nicht so durchgebildet, daß sie selbst sehen können, wie es um den Wert der Dinge steht. Hier haben sie einen durchgebildeten, kenntnisreichen und auch kirchlich einwandfreien Führer, der nicht nur ästhetisch, sondern auch religiös die Belange der christlichen Kunst wahren kann. Alle diejenigen, die die schwierigen Probleme der modernen christlichen Kunst klar erfassen können, mögen zu diesem Buche greifen, das sie besser belehren wird als so mancher Fanatiker, der seine dürftige Meinung auf die Einflüsterung tatsächlich reaktionärer, konkurrenzneidischer Künstler stützt.

Joseph Kühnel, der Herausgeber des »Heliand«, hat ein kleines Buch »Von der Enkelin Gottes«, Gedanken über religiöse Kunst (Herder & Co., Freiburg 1926. Mit 8 Bildern, geb. M. 4.60) erscheinen lassen. Über Bilder von Fahrenkrog, Caspar, Fidus, Hodler, Riemenschneider, Michelangelo, Grünewald usw. werden etwas vage, stark subjektive Gedanken religiöser Art geäußert. Sie mögen manchem Sinnierer dienlich sein, aber in das eigentliche Problem der christlichen Kunst scheinen sie mir in ihrer zu persönlichen Auffassung nicht einzuführen.

Eine viel tiefere, innere Verbindung zwischen Bild und Wort, Schauen und Nachdenken stellt Dr. Alois Wurm, der Herausgeber der »Seele«, in seinem neuen Buche: »Von der Schönheit der Seele« her (Verlag Josef Müller, Ars sacra, München 23, 1925, M. 12.—). Von Kindheit, Jungfräulichkeit, Ehe, Mutterschaft, Familie, Pflichttreue, Frauenanmut, Männliche Gewalten findet man feinsinnige und tiefe Worte, die auch einer objektiven Nachprüfung standhalten. Ein solches »Bilderbuch« wäre ein kostbarer Schatz in jedem Haus, da es an Stelle der übeln zerfasernden Zeitungskritik einer nörgelnden Kunstbetrachtung zu positiven Lebenswahrheiten führt. Deshalb habe ich auch diese Besprechung unserem Sammelreferat angegliedert. Es spricht gewiß nicht von kirchlicher Kunst und doch eröffnet es den Vorhof für religiöse Kunst, weil ihm die Seele als die innere Triebkraft der Form das Wesentliche ist. Georg Lill

---

Richard Hamann, Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus. Mit 362 Abbildungen im Text und 10 mehrfarbigen Tafeln. Leipzig, Verlag B. C. Teubner, Berlin, geh. M. 28.—, geb. M. 36.—.

Richard Hamann, der bedeutende Marburger Kunsthistoriker, hat hier den Versuch gemacht, die Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts nicht nach den üblichen äußeren stilistischen Einteilungen zu schreiben, sondern in den Stufen ihrer geistigen Bewegung. Mag manches dadurch auch in seiner Einteilung gepreßt erscheinen, so ist damit endgültig mit der sinnlosen Aufzählung und Aneinanderreihung von Namen gebrochen und man sieht die eigentlichen Triebkräfte in klarer Beleuchtung vor sich. Es ist ein Buch geworden, das man in einer Folge lesen kann, nicht ein Lexikon. Für uns, die uns vor allem christliche Kunst beschäftigt, ist es fast erschreckend zu sehen, daß christlich-kirchliche Kunst im 19. Jahrhundert in der eigentlichen Neubildung so gut wie keine Rolle spielt. Auch wenn man Hamanns vernichtendes Urteil gegen die Romantiker, das uns einer absoluten Gegensätzlichkeit zu der Bedeutung der katholischen Kirche für die Gegenwartskultur erwächst, zurückweisen muß, so wird man gewisse vorhandene getadelte Schwächen in ihrer Kunst nicht entschuldigen können. Und sonst hat keine Bewegung christlich-kirchlicher Kunst irgendwie tiefer in das Gesamtkunstleben der Zeit eingegriffen. Das Buch ist vom Verlag hervorragend gut ausgestattet. Georg Lill

Domm, Dr. Robert, Das Bronzetor des Augsburger Domes. Gr.-8° (69 S., 34 Taf.). Augsburg, Dr. Benno Filser, 1925. Preis in Leinen gebunden M. 15.—.

Wenige Kunstwerke haben im 19. Jahrhundert eine so zahlreiche und doch unvollständige Bearbeitung gefunden, wie die bekannten Bronzetüren des Augsburger Domes. Die vorliegende Arbeit bedeutet keineswegs eine Zusammenfassung des bisher Gefundenen und Erdachten, sondern fördert auf neuen Wegen neue Ideen zutage, welche sich immer weitere Bahnen brechen werden. Es ist eine wirklich wissenschaftliche Arbeit und frei von Phantasien. Das zeigt auch die ganze Anlage des Textes. Zunächst werden die geschichtlichen Nachrichten aller Zeiten aneinandergereiht und dann die Türen ganz kurz technisch und genetisch beschrieben. Die Hauptaufgabe sieht der Verfasser in der ikonographischen Deutung der einzelnen Bilder, und in ihrer Zusammenreihung erkennt er als den Sinn der Türe die Darstellung des Bösen und dessen vielfache Verkörperung in der Welt, sein Entstehen und unsere Wachsamkeit ihm gegenüber und unsere Rettung in Christus und in der Kirche. Er sieht die Grundgedanken zu den Bildern mit Recht in der moralisierenden, allegorisch-mystischen Schriftauslegung, im Gegensatz zur Scholastik, wie namentlich Kirchner behauptet hatte.

Damit die Türe uns kein Rätsel bleibe, bringt sie der Verfasser im zweiten Teile in Verbindung mit anderen ähnlichen Werken und gibt eine geschichtliche Entwicklung der Metalltürentechnik im christlichen Abendlande und kommt hierbei zu dem Ergebnis, daß die Augsburger Türe um das Jahr 1000 und sehr wahrscheinlich in Augsburg selbst entstanden ist. Auch den Sinn der Türe möchte er uns als keine Einzelerscheinung sehen lassen und fügt deswegen seiner Arbeit noch eine geschichtliche Entwicklung des ikonographischen Programms der Metall- und Holztüren im christlichen Abendlande bei.

Der Verlag hat die gleiche Sorgfalt, welche der Verfasser auf den Text verwandt hat, der Ausstattung des Buches und namentlich der Wiedergabe der Bilder zuteil werden lassen. Dr. M. Hartig

Aus den italienischen Kunstzeitschriften. Erste Folge. Die neue Zeitschrift: »Italia sacra — Le chiese d'Italia« konnte sich leider nicht behaupten, und mußte sie ihr Erscheinen, das sich übrigens nur auf die erste Nummer beschränkte, einstellen. Das ist in mancher Hinsicht zu bedauern, aber sie wäre andererseits nichts als eine Parallele, in Einstellung und Ausgabe, einer Zeit-

schrift gewesen, die in ihr drittes Jahr eintretend, nun im Verlage der Casa editrice d'Arte illustrata erscheint: Per l'Arte sacra, Roma 1926. Sie beschränkt sich darauf, kunsthistorische Artikel zu bringen, ohne den modernen, meist wertlosen Äußerungen Rechnung zu tragen. Da sie in zweimonatigen Abständen erscheint, ist das Material der einzelnen Nummern sehr reich. In der ersten neuen Nummer ist eine längere Abhandlung über Vignola und den Kirchenbau seiner Zeit von besonderem Interesse. Ein weiterer Aufsatz über Statuen franziskanischer Heiligen am Mailänder Dom verdient Beachtung. Als Ausnahme und mehr als Reklame, denn als künstlerische Besprechung wird die Franziskusausgabe von Fachinetti mit den Illustrationen von Gamba erwähnt. Jahresabonnement für das gesamte Ausland: Lire 60.—, Einzelheft Lire 14.—. Angelo Lipinsky

Neuerscheinungen zum Jubiläum des heiligen Franz von Assisi. Zweite Folge. Nova vita di San Francesco d'Assisi — offerta dalla città' — di Assisi — Al mondo devoto in ricordo del — VII. centenario — della morte di lui. Herausgegeben von Arnaldo Fortini, Podestà von Assisi, Mailand 1926, Alpes.

Es macht immer Freude, wenn man schöne Ausgaben der Fioretti in die Hand bekommt. So ist es auch in diesem Falle. Der Verfasser hat hier eine Arbeit von großem wissenschaftlichem Wert geleistet, indem er nicht nur die Fioretti und das Leben des Heiligen wieder erzählt, sondern auch Schilderungen der damaligen Zeit, der Sitten und Gebräuche mit einflicht, so dem Buche einen eigenartigen Reiz verleihend. Einen besonderen Anhang bildet ein ausgedehntes Urkundenmaterial und eine umfassende Bibliographie, die bereits auch eine Anzahl Jubiläumsneuerscheinungen enthält. Es ist sehr zu bedauern, daß ein gutes Sachregister fehlt. Der stattliche 8°-Band umfaßt 480 Seiten, ist auf gutem Büttenpapier gedruckt, mit moderner Einbandzeichnung. Lire 44.—. Angelo Lipinsky

Zur Geschichte der Miniaturmalerei, Mittelalter und Renaissance. La Miniature Byzantine, par J. Ebersolt. XII, 110 und 140 Miniaturen auf 72 Tafeln. Paris — Bruxelles, Van Oest. Gr. 4°.

Über die byzantinische Miniaturmalerei ist schon vieles geschrieben worden. Aber immer wieder werden neue Entdeckungen gemacht, immer mehr erweitern sich unsere Kenntnisse über die Künstler und ihre herrlichen Schöpfungen, so daß man beinahe sagen möchte, es könne auf diesem Gebiete nicht genug geschehen. Gerade für die gegenwärtige Zeit, wo die christliche Kunst sich in einer Krise der mangelnden Phantasie seiner Jünger bewegt, sind Publikationen, in denen Ornamente und figürliche Darstellungen in Fülle geboten werden, von nicht zu unterschätzendem Werte. In diesem Werke hier werden vor allen Dingen die Monologien, Heiligenlegenden und profane Schriften, wie der berühmte Codex Vaticanus mit dem Traktat über die Falkenjagd des deutschen Kaisers Friedrich II., der in Palermo seine Residenz aufgeschlagen hatte, gezeigt. Die Reproduktion in Kupfertiefdruck kann aber leider von dem Farbeneindruck dieser Kunst gar keinen Eindruck geben. Anders steht es in dieser Beziehung mit dem folgenden Werk.

La Miniature italienne du X. au XVI. siècle, par P. d'Ancona — M. P. Poirier. II, 130 und 93, großenteils farbige Tafeln. Paris — Bruxelles 1926. Gr. 4°. Ed. Van Oest.

Dieses Werk ist fast eine Fortsetzung des obenerwähnten, indem es zur italienischen Miniaturmalerei überleitet. Angefangen mit den Anonymen der Klöster, gelingt es dem Verfasser, Arbeiten des Oderisi da Gubbio zu identifizieren, jenes Künstlers, dem Dante in seiner Jenseitswanderung begegnet, um dann zu den Illustatorenschulen in Florenz, Urbino, Ferrara und Venedig zu gelangen. Es ist eine eigenartige Erscheinung, daß noch lange Zeit nach der Erfindung des Holzschnittes und der Buchdruckerkunst in Italien noch eine Vorliebe für kostbar ausgeführte handgeschriebene Bücher herrschte, die meistens ganz berühmten Künstlern ihre Entstehung verdankten. Es sei hier auf die Bibel des Borso d'Este, auf die Klassikerausgaben des Matthias Corvinus und andere Schöpfungen hingewiesen, die in der vatikanischen Bibliothek in Rom, in der Laurentiana in Florenz, in der Akademie in Venedig das Entzücken der Besucher bilden, und den Künstlern eine Fülle neuer Ideen und Anregungen vermitteln. Angelo Lipinsky

Rudolf Berliner, Denkmäler der Krippenkunst. Zirka 15 ein- bis zweimonatliche Lieferungen, jede mit acht großen Tafelbildern. Augsburg, Dr. Benno Filser G.m.b.H. Jede Lieferung M. 4.—.

Im Bayerischen Nationalmuseum zu München existiert die umfangreiche, berühmte Sammlung von Krippen aus dem Vermächtnis von Kommerzienrat Schmederer. Im Jahre 1902 ist darüber ein Buch von Georg Hager erschienen, das aber heute, zumal in den Abbildungen, veraltet ist. Ein weiteres kleines Heft von P. Kreitmaier bringt nur eine kleinere Auswahl der Darstellungen. Nun gibt Hauptkonservator Dr. Rudolf Berliner mit Unterstützung der Direktion ein großes Lieferwerk heraus, das in großen ausgezeichneten Kunstdrucktafeln nicht nur sämtliche Darstellungen der Sammlungen, sondern vor allem auch von den unzähligen künstlerisch am höchsten einzuschätzenden Figuren und Tieren eine Auswahl bringen wird, aber dann noch über die Grenzen des Museums hinausgehen wird und auch andere hervorragende Leistungen berücksichtigen will. Die Aufnahmen gehen sämtlich auf neue, eigens dazu gefertigte Aufnahmen zurück, die die ganze Schönheit der Figuren im Detail wiedergeben. Es wird eine Monumentalpublikation größten Stils für alle, heute internationalen Interessenten der Krippe. Um vor allem auch den vielen minderbemittelten Interessenten den Erwerb dieser erstklassigen Vorbildersammlung zu eigenen Arbeiten zu ermöglichen, wurde eine Lieferungsausgabe veranstaltet, von der die erste Lieferung eben erschienen ist. Georg Lill

Katholischer Literaturkalender. Begründet von Heinrich Keiter. Herausgegeben von Dr. Julius Dorneich. XV. Jahrgang. Mit fünf Bildnissen. Herder & Co., Freiburg i. Br. 1926. Geb. in Leinwand M. 15.—.

Seit 12 Jahren ist keine neue Ausgabe vom katholischen Literaturkalender erschienen. Nach mühevollen Vorarbeiten hat Dr. Dorneich eine inhaltlich wie buchtechnisch wesentlich vervollkommnete Neuausgabe geschaffen. Er umfaßt nicht weniger als 5313 Schriftsteller, darunter allein 2382 Neuaufnahmen. Auch über Zeitschriften, Zeitungen, Korrespondenzen, Gesellschaften und Verlage unterrichtet er. Eine nette Plauderei von Heinrich

Zerkaulen leitet ihn ein. Vielleicht glauben viele, daß ein solcher Kalender nur für Redaktionen und Schriftsteller dienlich ist. Ich meine fast im Gegenteil, daß er erst recht in die Hand der einsam zerstreuten, aber literarisch Interessierten gehöre, die sich hier nicht nur über die Person der zahlreichen Schriftsteller orientieren können, sondern bei kluger Benützung auch einen Leitfaden durch die neuzeitliche katholische Literatur finden. Georg Lill

Andorfer, Eduard, Veit Königer und seine Werke. Erster Band der Beiträge zur Kunstgeschichte Steiermarks und Kärntens, herausgegeben von Hermann Egger (Verlag Ulr. Mosers Buchhandlung in Graz).

Durch die Gründung der Topographischen Abteilung für Steiermark und Kärnten hat Universitätsprofessor Dr. Hermann Egger in seinem Kunsthistorischen Institut an der Grazer Universität die Voraussetzung für eine wissenschaftliche Erforschung der heimischen Kunst geschaffen. Das erste Ergebnis einer solchen Arbeit liegt in diesem vom Verlag sehr nett ausgestatteten Band vor. Veit Königer (unrichtig »Kininger« genannt) ist einer der hervorragendsten Vertreter der österreichischen Plastik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In Sexten in Tirol war er am 1. Juli 1729 als zweiter Sohn eines Bauers getauft worden. 1751 trat er in die Akademie der bildenden Künste in Wien ein, war dort Schüler Schletterers, erhielt 1754 den ersten Preis für seinen Entwurf »Herakles im Kampf mit Antäus«, während sein Mitschüler Johann Hagenauer mit dem zweiten sich begnügen mußte. Jänner 1756 heiratete er in Graz die Tochter des steirischen Bildhauers Joseph Schokotnigg. Sein Ruf als tüchtiger Meister war bald begründet. Er arbeitete für den Grafen Herberstein im Schloß Eggenberg bei Graz und für die Jesuiten (das prachtvolle Portal des Konviktsgebäudes in der Bürgergasse, das Marmortabernakel für die Hauskapelle und die Brunnenfigur »Herakles im Kampf mit der Hydra«). Werke seiner Hand befinden sich in den Kirchen St. Veit am Vogau, St. Egyden in den Windischen Büheln, in der Grazer Domkirche, im Mausoleum in Graz, in der Kirche St. Lorenzen im Mürztal usf. In die Jahre 1773 und 1774 fällt seine Mitarbeiterschaft an den Gartenskulpturen des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn. Das Aufnahmestück zum Mitglied der Akademie der bildenden Künste in Wien, eine 42 cm hohe Marmorgruppe »Apollo mit dem an einer Ehrensäule befestigten Bildnis der Kaiserin Maria Theresia« befindet sich gegenwärtig in der Sammlung Porges in Paris. Am 2. Dezember 1792 ist Königer in Graz gestorben. Im Grazer Joanneum befindet sich die älteste gegenwärtig nachweisbare Arbeit, eine »Maria Verkündigung«. Bei der Besprechung dieser Arbeit wäre beim Hinweis auf die gleiche Darstellung von Franz Ignaz Günther in Weyarn die vorzügliche Abbildung und Darstellung dieses Werkes in dem ausgezeichneten Band »Deutsche Plastik« von Professor Dr. Georg Lill (Berlin 1925, S. 228 ff.) wertvoll gewesen. Dieser kleine Vermerk will aber die überaus gründliche und sorgfältige Arbeit Andorfers keineswegs herabsetzen. Dr. Bruno Binder

Emerich Schaffran: Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Mit 75 Abbildungen. A. Hartlebens Verlag, Wien und Leipzig 1925.

Hier schreibt ein bildender Künstler, angetrieben durch seine Erfahrungen aus der Lehrtätigkeit, ein Buch, das Führer durch die Stile des christlichen Mittelalters und der Neuzeit gleichsam für Lehrer und Schüler höherer Schulklassen sowie für Kunstfreunde werden soll. Der Wiener Verfasser hat dabei vor allem die österreichischen Monumente und Sammlungen zu seinen Erklärungen mitherangezogen, in der Erwartung, daß die Bemühungen des Studiums recht fleißig vor den Objekten fortgesetzt werden. Das streng historische Gerippe ist durchsetzt mit stilistischen Untersuchungen und Erörterungen, das Ganze zu einer guten, instruktiven Einheit zusammengeschmolzen. Am Schlusse jedes Abschnittes werden wichtigste Denkmäler aufgeführt. Von besonderem Werte sind nun die Verzeichnisse, die sich auf prägnante Erklärung der wichtigsten Fachausdrücke und die Fachliteratur, die ausgiebig berücksichtigt ist und den Studierenden leitet, beziehen; das Abbildungsverzeichnis enthält sodann knappe und im Sinne der Deduktionen der vorhergehenden Kapitel gehaltene Hinweise, die den Betrachter unmittelbar auf das Wesentliche hinlenken, eine sehr brauchbare Methode. Die Auswahl der Bilder ist so getroffen, daß sie wirklich auch Neues ausbreitet und darin die anderen Leitfäden zu ergänzen vermag, gerade auch für den Nichtösterreicher. Gehrig

Unserer lieben Frauen Kirche zu Günzburg a. D. von Julius Schöttl, Prediger in Günzburg. 46 S. Text, 18 Tafeln. Augsburg, Dr. B. Filser.

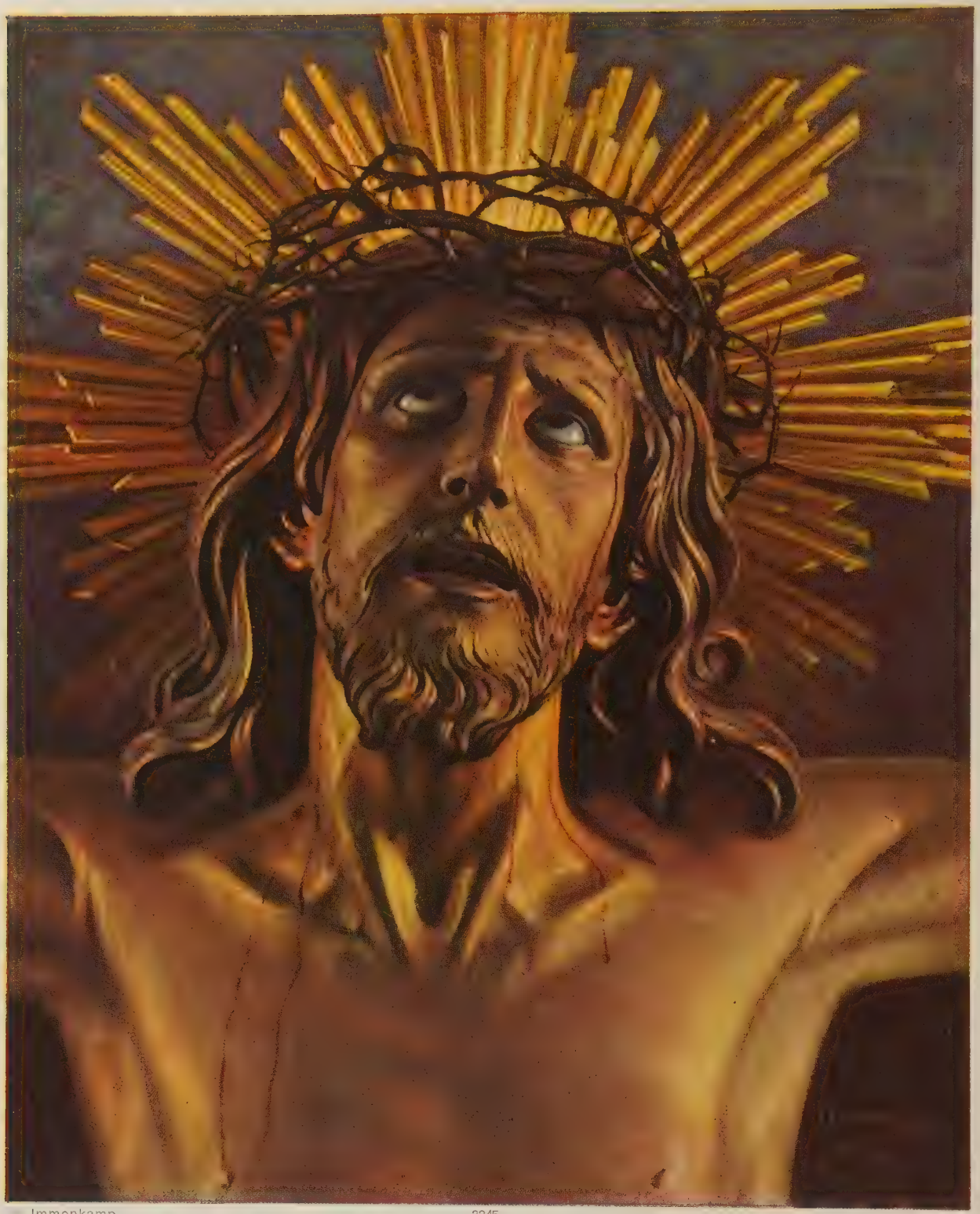
Diese Marienkirche war zu Ende des 14. Jahrhunderts als die Bürgerkirche der Stadt errichtet worden, aber 1735 dem großen Stadtbrande zum Opfer gefallen. Schon 1736 begann der Neubau. Er ist ein charakteristisches Werk des schwäbischen Meisters Dominikus Zimmermann, das nicht bloß zufällig, sondern auch künstlerisch in der Mitte seiner Werke in Steinhausen und Wies steht, ein hervorragendes Werk des ganzen süddeutschen Rokoko, die Stukkaturen hat wohl nach seiner Anleitung Thomas Gehring von Günzburg und die Freskenmalerei ebenso ein Bürger der Stadt, Anton Enderle gefertigt. Schöttl hat mit Bienenfleiß die ganze Bau- und Kunstgeschichte seiner Kirche zusammengetragen und recht anschaulich geschildert. Das Büchlein könnte als Muster für ähnliche Arbeiten gelten. Es liefert einen wertvollen Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Dr. M. Hartig

Briefkasten der Redaktion

Einer für viele, Vechta. Wir haben schon von selbst den Plan, über die vielen neuen Kirchen in Bayern, besonders in München, ein kritisches Referat mit Abbildungen in diesem laufenden Jahrgang zu bringen. Für Anregungen sind wir aus unserem großen Leserkreise immer dankbar. Aber warum denn anonym? Sollte nicht ein so gutes Vertrauensverhältnis zwischen Leserschaft und Redaktion herrschen, daß man auch seinen Namen nennen kann?

Herrn X. Y., Freiburg i. Br. Sie wenden sich gegen einen Herrn in verdächtigender Weise, der bisher noch niemals bei uns mitgearbeitet hat. Wäre es von Ihrem Standpunkt aus nicht richtiger gehandelt, wenn Sie als Deutscher nicht mit falschem Namen angreifen würden, sondern auch den Mut hätten, persönlich für Ihre Ansichten einzutreten? Sonst kommt man unwillkürlich zur Anschauung, daß Ihre Verdächtigung aus nicht ganz lauteren Motiven kommt.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstr. 1. Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München

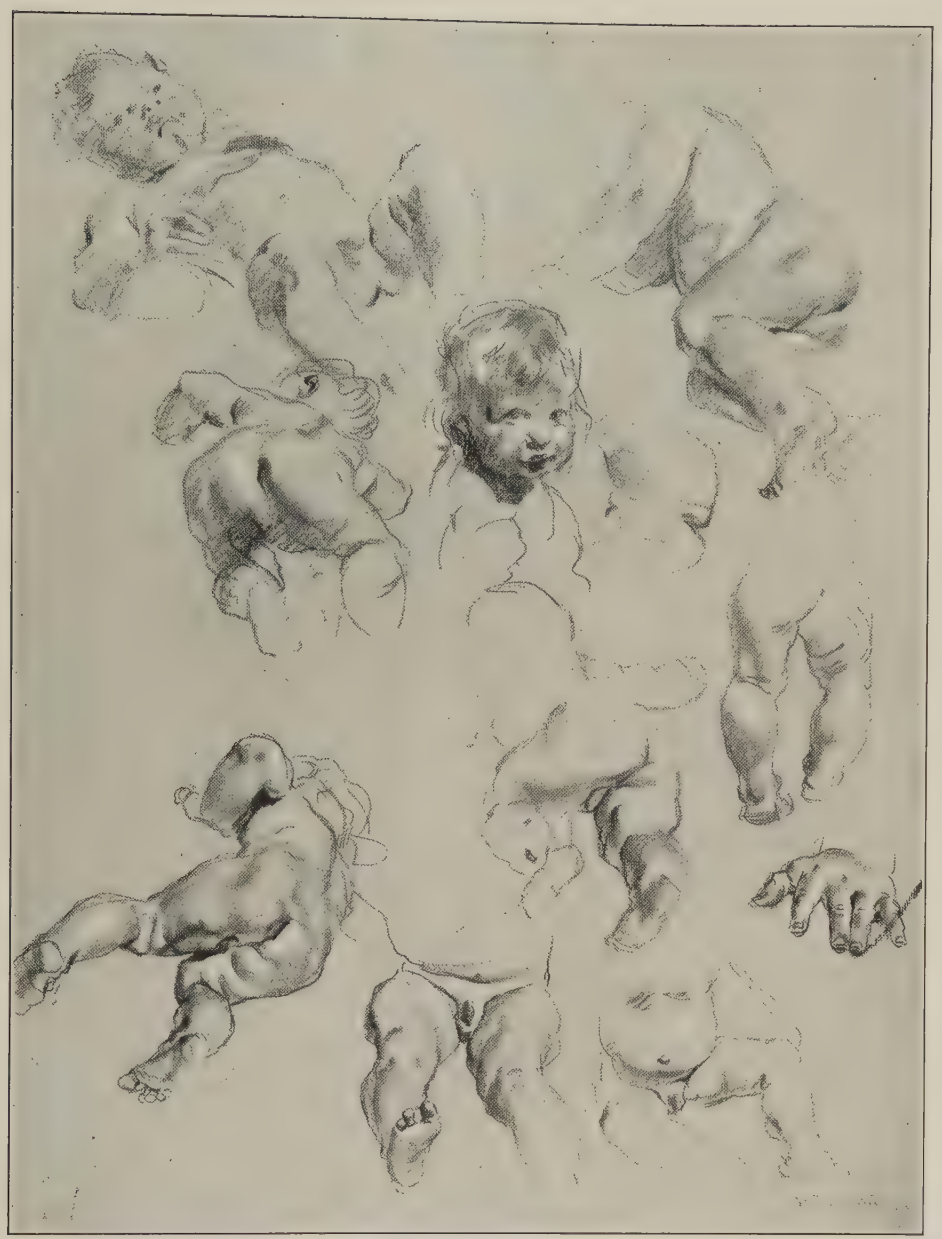


Immenkamp 3345 GFCHKM

Christus Crucifixus de Limpias

Deus meus, Deus meus: ut quid dereliquisti me?

(Matth. 27, 46)

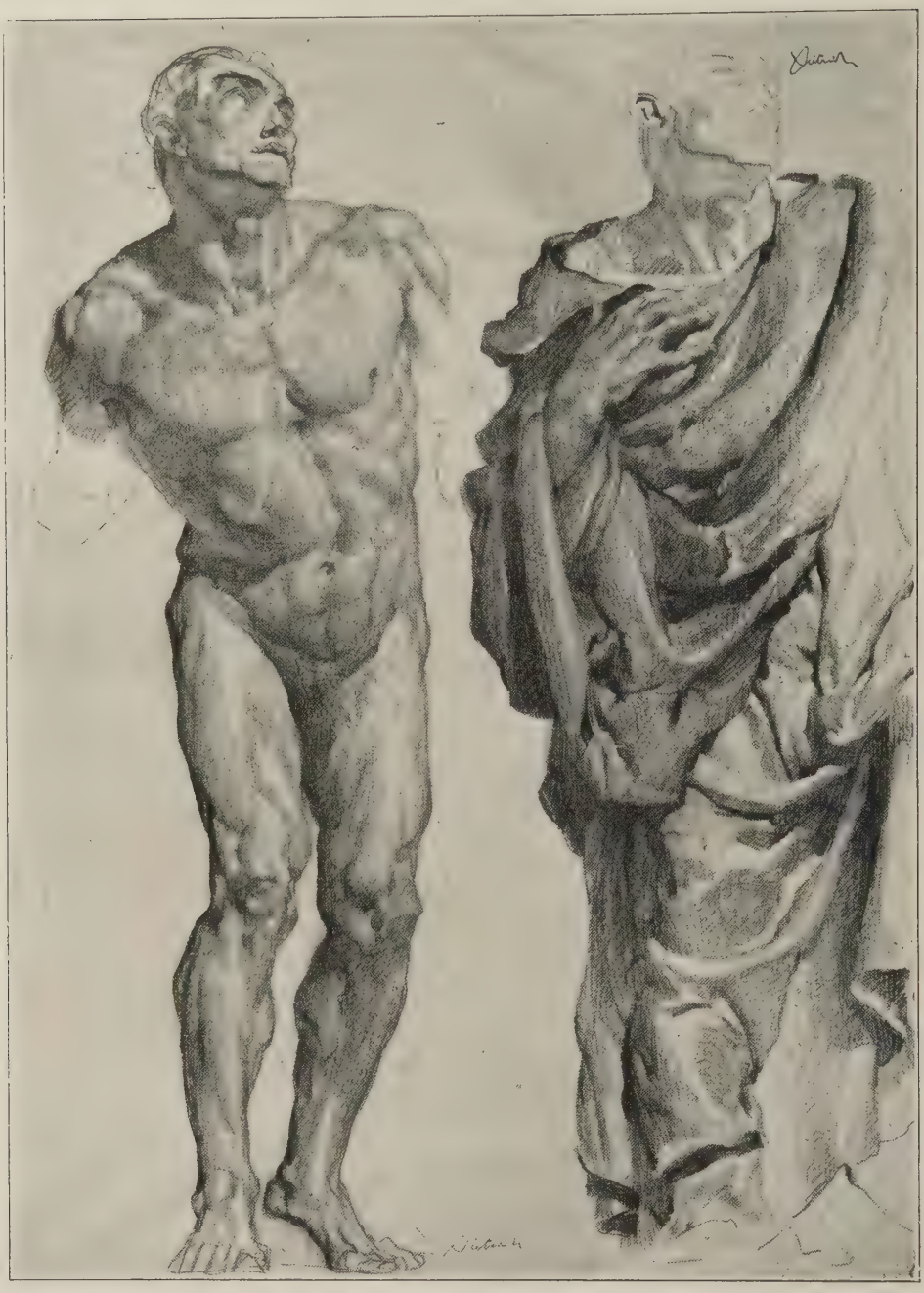


XAVER DIETRICH: FREIE PUTTENSTUDIEN

ZU XAVER DIETRICHS STUDIENZEICHNUNGEN

Von GEORG LILL

Die tiefgreifendsten und haßerfülltesten Kämpfe finden zwischen Generationen statt, wenn Jugend gegen das Alter sich erhebt, wenn Söhne gegen die Väter streiten, wenn Werdendes sich mit Gewalt trennt von mütterlichem Urboden. Wir leben in einer solchen Zeit der grimmigen Gegensätze: wirtschaftlich, sozial und künstlerisch. Wenn man als Historiker eine ähnliche Periode der Vergangenheit in der Distanz der Jahrhunderte, etwa das 16. Jahrhundert in Deutschland, zu überschauen sucht, so erweckt es eine eigenartige Spannung, diese Kämpfe in ihrem wechselnden Schwergewicht zu verfolgen. Eine neue Ansicht kommt langsam, auf kaum merkbaren Wegen. Auf einmal steht irgendwo ein Großwerk der neuen Richtung da. Andere wollen Ähnliches. Schon scheint der Sieg der Jungen



XAVER DIETRICH: FREIE AKT- UND GEWANDSTUDIE

sicher. Da der organisierte Widerstand, das Retardierende: weltanschauliche, soziale und wirtschaftliche Einwände! Vieles, was sich zurückgedrängt fühlt, erhebt von neuem seine Anforderungen, pocht auf Gesetze und eingebürgerte Rechte. Ein neues Schwanken macht sich fühlbar. Neue Kräfte eilen den Fortschrittlichen zu Hilfe, sie siegen und — das Seltsamste — die ihnen folgen, die nächste Generation, sie nimmt zu dem Neuerkämpften wieder alte, fast vergessene Ideen und Formen der Großväter auf, und aus dieser Mischung erwächst erst das Zukunftsträchtige, das endgültig den neuen Stil bestimmt. So war es im Kampfe zwischen Gotik und Renaissance bis zum endgültigen Barock.

Wenn wir Kunsthistoriker fein und säuberlich die Fäden vergangenen Kunstgeschehens auseinanderlegen, werden wir nur selten einseitige Partei nehmen, selbst wenn wir eine

XAVER DIETRICH: STUDIE ZU EINEM KIRCHENVATER IM DECKENBILD IN IMMENSTADT (ALLGÄU)

Erneuerung, schon um einer Stagnation vorzubeugen, prinzipiell anerkennen. Wir sehen, was im Alter gut war und was aber auch andererseits ihm fehlte; ebenso fühlen wir, daß die Jungen nur zu oft mehr wollten, als sie konnten, und daß sie Dinge außer acht ließen, die im tiefsten Gefühle eines Volkes als unumgängliches Erfordernis verlangt werden. Im Enkel und Urenkel drängt sich mit Macht hervor, was der Sohn unterdrückt hat. Von höherer Warte sieht man dann erst, daß das Alte doch nicht ganz erledigt war, sondern sich in seltsamen Umwegen des Lebensstromes von neuem Geltung verschafft.

Kann und wird es in der »Moderne« anders sein? Kaum, denn allgemeine Lebensgesetze wiederholen sich im gleichen Rhythmus. Auch heute verwirren Schlagworte: Hie »Expressionismus«, dort »alte bewährte Kunst«; hie »unkirchliche, undogmatische Häßlichkeit«, dort »süßer Kitsch«. Auf beiden Seiten werden ebenso neuerungssüchtige Mitläufer wie verstockte erfindungslose Imitatoren ernst genommen, dafür die wirklich ernsthaften qualitätsreichen Künstler, die eigentlichen Träger des »Könnens« durch irgendein beschimpfendes Beiwort als erledigt beiseite geschoben.

Das 19. Jahrhundert hat nicht nur auf dem Gebiete der Kunst, sondern auch in Weltanschauung, Philosophie, Wirtschaft und Politik die unvereinbarsten Gegensätze neben sich gehabt. Jedes Zeitalter hat sonst seine Generation in eine wenigstens äußerliche Gleichheit des Strebens zu zwingen vermocht. Der Individualismus des 19. Jahrhunderts ließ jedem seine ureigenste Entwicklungsmöglichkeit, so daß nicht nur als Produkt einer historisierenden Einstellung, sondern manchmal aus ureigenstem Temperament heraus ein Wollen vergangener Zeiten wieder erstanden erscheint.

In diesem Sinne könnte man Xaver Dietrich, geboren im Jahre 1882 zu Bernhardsweiler im Elsaß, einen aus dem Elementaren gewordenen Barockkünstler nennen[1]). Seine großen Deckenfresken in Immenstadt, seine mächtigen Altarbilder in Neustift bei Freising, Milbertshofen, Unterdiessen und Straßburg (St. Magdalena), seine leider nicht vollendeten Stationsbilder in der Hofkirche in Dresden, zahlreiche kleine intime Tafelbilder, sie alle sind gewiß nicht ohne das 16. und 17. Jahrhundert zu denken und trotzdem lebt ein eigener, ganz persönlicher Charakter, eine selbständig intensive Farbenglut, ein besonderer Rhythmus des Seelischen in ihnen. All die einzelnen Arbeiten runden sich zu einem in sich geschlossenen Werk. Ein »Dietrich« ist in seiner bestimmten Eigenart sofort stilistisch unter anderen zu erkennen. Es handelt sich nicht um ein Nachahmen, sondern um ein Fortleben einer Sinnes- und Kunstrichtung, deren schulmäßiger Zusammenhang über Jahrhunderte geht. Gewiß ein seltsames Problem, aber sicher nicht eines, das man durch die Negierung seines künstlerischen Eigenwertes löst.

Denn Dietrich besitzt große künstlerische Qualität. Gerade sie einmal von der Seite ihres Entstehens zu beleuchten, mögen diese Zeilen dienen.

* * *

Aus vielen Bestellungen und Anfragen von Kunstlaien hört man immer wieder die naive Ansicht heraus, ein neues Bild für die Kirche entstehe, indem man irgendein »schönes Vorbild« aus einer Kunstgeschichte, aus Reiseerinnerungen oder aus Gebetbuchbildchen aussuche, das dann ein »geeigneter« Künstler mit »notwendigen« Veränderungen nachmalen soll. Leider denken so nicht nur Kunstlaien, sondern auch ein erschreckend großer Prozentsatz von patentierten »Kirchenmalern«, denen die Hauptschuld für den furchtbaren Tiefstand unserer neueren christlichen Kunst zuzuschreiben ist. Gerade diese »Auch-Künstler«, die vom Abschreiben und geistlosen, denkfaulen Nachahmen leben, von jenen Künstlern, die ehrlich, ihrer persönlichen Einstellung nach in den alten Meistern ihre Lehrer sehen, zu unterscheiden lernen, wäre ein wesentlicher Gesundungsprozeß der christlichen Kunst.

Wie entsteht nun bei Dietrich oder schließlich bei jedem echten Künstler eine Schöpfung? Der Besteller gibt den Auftrag, die Idee; am besten verlangt er ohne viele Einzelheiten etwa die Himmelfahrt Mariens, die Predigt des hl. Franziskus, das Letzte Gericht. Bei manchen Aufträgen wird ein tüchtiger erfahrener Künstler im Keim schon irgendein geistiges Bild in seinem Innern tragen. Es kann aber auch sein, daß irgendein Vorgang aus Bibel und Legende ihm als Aufgabe gestellt wird, der ihn noch nie berührt, oder den er nicht mal kennt. Er wird sich vielleicht literarisch darüber unterrichten. Und nun steht häufig plötzlich, fast visionär in einsamen Stunden der Nacht, oder sogar mitten in der Beschäftigung mit anderen Dingen die bildmäßige Vorstellung vor ihm. In flüchtigen Umrissen und kecken tonigen Flecken wird eine kleine Ideenskizze als Resultat des geistigen Schauens festgehalten. Der Kunstlaie, dem eine solche Skizze vorgelegt wird, kann in den meisten Fällen mit einem solchen Entwurf nicht viel anfangen; er sieht nur das Angedeutete,

[1]) Vgl. Phil. M. Halm in »Die chr. Kunst« VIII (1911/12), S. 132 ff.; S. Staudhamer, ebd. XI (1914/15), S. 240 (beachte die falsche Doppelpaginierung!); ders. ebd. XIII (1916/17), S. 156 f.; O. Döring ebd. XVI (1919/20), S. 1 ff.; ders., ebd. XVII (1920/21), Beilage S. 13; XVIII (1921/22), S. 57. Vgl. auch Jahresmappen der »Deutschen Gesellsch. f. chr. Kunst« 1909, 1916, 1923, 1926.

XAV. DIETRICH: FEDERZEICHNUNG EINES MOHRENKÖNIGS ZU DER »ANBETUNG DER KÖNIGE« IN UNTERDIESSEN (SCHW.)

XAVER DIETRICH: MUTTERGOTTESSTUDIE ZU EINER ANBETUNG

Unvollendete, sozusagen das Stenogramm des Wollens. Dagegen wird ein durchgebildeter Kunstkenner gerade von dem Genialen, Intuitiven einer solchen ersten Idee künstlerisch am tiefsten ergriffen. Was nun vorliegt, ein mit Stift und höchstens noch Tusche festgelegter monochromer Entwurf, soll nun in Farbe umgesetzt, nicht etwa koloriert werden; es muß jene symbolische, rhythmische Kraft der farbigen Erscheinung in das Werk kommen, die eine bestimmte Stimmung erzeugt, andererseits in der Ausgewogenheit der Farbtöne die Harmonie erzeugt. Gewiß wird auch hier die Intuition des Unterbewußtseins wesentlich mitsprechen, aber auch Erfahrung und Geschmack ist in diesem zweiten Akt des Werdens von wesentlicherer Bedeutung als bei dem schöpferischen Entstehungsakt.

All das mag in einem gewissen künstlerischen Rausch des freudigen Schaffens schnell und leicht von der Hand gehen. Jetzt aber setzt die harte, zähe Arbeit ein, die Arbeit, an der heute viele nicht aus innern Gründen, sondern aus Flüchtigkeit und Trägheit vorbeigehen. Die Figuren stehen im künftigen Bild nach Inhalt, Geste, Raumausfüllung fest. Sie müssen in ihrer Naturwahrheit, in der Bestimmtheit des realen Geschehens festgelegt werden. Nicht nur die Illusion, sondern das Sein muß jetzt erfaßt werden. Der Künstler muß, wenn es sich um Figurenmalerei handelt, den »Akt« zu Hilfe rufen, d. h. er muß lebende Menschen so setzen oder sich so bewegen lassen, wie in dem von ihm gewollten Bilde. Gewiß gibt es gerade hierin zahllose Temperamentsunterschiede des künstlerischen Schaffens. Mancher begnügt sich, mit wenigen genialen Strichen die Haupttatsachen des am Modell Gesehenen festzulegen, andere arbeiten mühsam bis in die feinsten Details, verwerfen unzählige Studien, bis sie das Endgültige gefunden. Der eine nimmt die notwendige Stellung des Aktes bis in die letzte Differenzierung von der Naturgegebenheit herüber, der andere sammelt Einzelheiten am Modell, um sie dann ganz frei zusammenzustellen. Ein künstlerisches Dogma gibt es hier nicht. Man kann jede Möglichkeit mit der Arbeitsmethode allergrößter Künstler belegen. Ausdauer, Fleiß, hingebende, ermüdende Arbeit gehört wesentlich in diese Periode des künstlerischen Werdeganges.

XAVER DIETRICH: RÖTELSTUDIE EINES PASSIONS-CHRISTUS ZU EINER STATION IN DER HOFKIRCHE ZU DRESDEN

XAVER DIETRICH: RÖTELSTUDIE EINER »BEGEGNUNG« ZU EINER STATION IN DER HOFKIRCHE ZU DRESDEN

XAVER DIETRICH: RÖTEL-HANDSTUDIEN

Dann erst kann der Künstler wieder an sein Gesamtbild gehen. Gewöhnlich in einer gewissen Verkleinerung, aber doch in entsprechenden Dimensionen zeichnet er seine Studien dem ersten Plan entsprechend auf einen sogenannten »Karton«, meist in Blei oder Kohle und nur in Umrißlinien. Die mühevollen Vorarbeiten werden mit geringen Veränderungen in die Gesamtkomposition eingefügt und der nun endgültige Entwurf auf mechanischem, vergrößerndem Weg durch ein einfaches Quadratursystem auf die Leinwand oder auf die Mauer in Originalgröße übertragen. Und nun setzt das Letzte ein: die endgültige Verwirklichung des als Idee Geschauten mit dem mühevollen Erarbeiteten in dem Malen des Bildes, in dem vorsichtigen Anlegen der farbigen Fläche, dem allmählichen Hineinlegen von Schatten und Licht, dem Beseelen des Ausdrucks bis herauf zu den letzten feinen Pinselstrichen, die den wahren Künstler manchmal noch wochenlang immer wieder zu seinem Bilde führen, feilend und verbessernd im scheinbar Kleinsten.

* * *

Was wir diesmal von Dietrich zeigen wollen, sind Zeichnungen aus der Periode, in der die Realität des Seins durch Studien am lebenden Modell festgehalten werden muß. Die ungemeine Gewissenhaftigkeit, der eiserne Fleiß, die Dietrich manchmal bis zum Selbstquälerischen eigen sind, zeigen sich in diesen Studien von der allerbesten Seite. Was er in seinen Bildern gibt, hat er sich selbst vor der Natur erworben, nicht irgendwo weggestohlen und ohne Mühe in sein Bild gesetzt. Er braucht z. B. schwebende Engelchen (Abb. S. 101). Das Strampelnde und gleichzeitig das Weiche des kindlichen Körpers muß er erfassen, einmal nur in den momentanen Umriß mit dünnen Bleistiftlinien — und doch sehen wir das Bewegliche — und dann wieder das Malerisch-Weiche in den gewischten Schattenlagen, die dem Körper die plastische Modellierung geben. Oder er benötigt einen stehenden Heiligen (Abb. S. 102). Es genügt nicht, daß er eine Gewandstudie macht. Ihm muß der Körper in den tektonischen Bedingungen, im Gelenk- und Muskelspiel ganz klar sein (links in der Abbildung), dann erst kann er ihn mit dem Gewand drapieren, wo nun wirklich Schienbein, Knie, Hüfteinbiegung, Schulterstellung logisch klar wirken. Vielleicht würde sich mancher Moderne die Arbeit leichter machen. Aber mit der Freude am Ding an sich, die niemand lohnt, sondern nur in der eigensten Hingabe ihren Lohn findet, schattiert Dietrich den ganzen Körper mit allen malerischen Feinheiten und den feinfühligsten Strichlagen durch. Bei dem »Kirchenvater« (Abb. S. 103) begnügte er sich mit den Angaben des Wesentlichen: den klangvollen Faltenzügen und dem Gegensatz von lichten Höhen und schattigen Tiefen. In einer sitzenden »Maria« und einem »Mohrenkönig« (Abb. S. 105) hat er dagegen die Studie fast zu einem in sich geschlossenen Kunstwerk getrieben. Gewiß nur Studie nach der Natur, und doch die Idealisierung einer Mutter Gottes und eines exotischen Königs unverkennbar zu spüren. Gewiß nur Federzeichnung und doch das ahnungsvolle Leben von Farbwirkung. Noch stärker in die malerische Wirkung gehen dann seine Kopfstudien zu einem »Passions-Christus« und einer »Schmerzensmutter« (Abbildung S. 106). Um die Wärme des Tones zu erhöhen, sind sie nicht mit dem kühlen Bleistift gezeichnet, sondern mit dem weichen Rötel. Von einem Kleben am Modell kann man hier nicht mehr reden. Selbst wenn für diese Entwürfe dem Künstler noch ein Modell gegenübergestanden wäre, so ist hier alles schon umstilisiert, in das persönliche Erschauen des Künstlers umgestellt. Das großzügige Profil Mariens wird ebensosehr von Schmerz wie edler Überwindung beherrscht, und in dem Christuskopf kommt in gleichem Maße das göttlich Erhabene, Unberührte neben dem menschlich Erschöpften zu einem erschütternden Ausdruck. Solche Studien geben schon völlig den geistigen Gehalt des endgültigen Werkes. Und doch sind sie künstlerisch noch ganz »Studien«, die nur herausholen, was für diese spezielle Vorstufe wesentlich ist, und anderes nur mit einigen genialen Strichen andeuten. Bis ins kleinste müssen diese Studien getrieben werden, etwa bei einer pathetisch redenden Hand, die in ihrer feinnervigen Verdeutlichung auch schon überzeugend festgelegt ist (Abbildung S. 107).

* * *

In diesen Monaten ist Xaver Dietrich mit den sorgfältigsten Vorarbeiten zu einem neuen monumentalen Altarbild, der Predigt des heiligen Franziskus, beschäftigt, das den Hochaltar in der neuen Franziskuskirche in München schmücken soll.

WILHELM IMMENKAMP: STUDIENZEICHNUNGEN ZUR HL. KATHARINA VON SIENA UND HL. ELISABETH

EINE KIRCHENAUSMALUNG IN SPANIEN VON WILHELM IMMENKAMP

Von RICHARD HOFFMANN

Den äußersten Norden Spaniens füllt zum größten Teile die Provinz Asturien, jetzt offiziell Oviedo genannt, woselbst Bischofssitz. Der landschaftliche Charakter dieses Bezirkes ist von eigenartiger Schönheit. Die blauen Fluten des Atlantischen Ozeans bespülen ein gebirgiges Küstenland von großer Fruchtbarkeit. Das Land liefert köstliche Gemüse: Asturien wird der »Gemüsegarten Spaniens« genannt. Ausgedehnte Obstanlagen ziehen sich hin. Zahlreiche Viehherden grasen auf gutem Weidegrund. Als abschließender Rahmen des schönen Landschaftsbildes steigen die Höhenzüge der Kandebrischen Berge bis zu Gipfeln von über 2600 m an. Ihre zuweilen schneebedeckten Häupter schauen auf das friedliche Bild des an Naturerzeugnissen so reichen Landes. Gerade in der mittleren Breite der Nordküste Spaniens liegt die gewerbtätige Bezirkshauptstadt Gijon, malerisch hingelagert auf einer Halbinsel um eine zierliche Bucht des Ozeans herum. Die etwa 50000 Einwohner zählende Stadt besitzt ein großes Jesuitenkolleg mit einer erst vor wenigen Jahren von dem in Spanien sehr bekannten Architekten D. Juan Rubioy Bellver erbauten Kirche. Unseren Begriffen würde eine derartige Lösung von Kirchenarchitektur vor allem nach den heutigen Anschauungen weniger entsprechen. Der Bau ist ein Konglomerat von Stilrichtungen: romanisierende Elemente vermischen sich mit gotischen Motiven und dazu gesellen sich sogar Formen, die der ausgesprochenen Renaissance entlehnt sind. Eine gewisse repräsentative Art, die dem modernen Romanen ganz besonders liegt und die gegenüber der wundervollen alten Kunst des Landes stark kontrastiert, wohnt der neuen kirchlichen Baukunst inne. Sie drückt sich aus in der Häufung von architektonischem Beiwerk und in einer Fülle von Statuen, die namentlich auch zur

wirkungsvollen Silhouette des Baues beitragen sollen. So wird auch als Abschluß verschiedener Fassadenfiguren die Jesuitenkirche zu Gijon mit einer ganz gewaltigen, aus weißem karrarischem Marmor gefertigten segnenden Herz-Jesu-Statue bekrönt. Die Romanen haben eine ganz besondere Vorliebe für solche monumentale Kirchenplastik, um sie in ihren großzügigen Landschaftsbildern wirken zu lassen. So grüßt die Herz-Jesu-Figur zu Gijon über die Stadt und über die Meeresbucht weit hinaus auf die Fluten des Ozean, ähnlich wie die gewaltige Statue »Notre-Dame de la Garde« auf der hochthronenden Marienkirche der wundervoll gelegenen Stadt Marseille.

Die Durchführung des Raumbildes der Gijoner Jesuitenkirche kommt unserem Gefühle näher, wenn auch die Einzelheiten im architektonischen Beiwerk uns weniger ansprechen: Vier hohe und weite Gewölbe überspannen die vier Joche des Kirchenschiffes. Daran schließt sich östlich über die prunkende Choraltaranlage eine hochgewölbte apsidiale Lösung. Ohne Frage durchziehen die Architektur mit ihren verschwenderischen Raumausmaßen feierliche Würde und Hoheit. Die Seele der ganzen grandiosen Kirchenschöpfung ist Pater Ibero, Superior des Jesuitenkollegs zu Gijon. Er war eifrig bedacht, den in seinen Proportionen stolzen, durch ihn entstandenen Bau im Innern mit Gemälden würdig ausschmücken zu lassen. Dabei ist es bezeichnend und für die deutschen Künstler ehrend, daß der Auftraggeber, welcher der neuzeitlichen kirchlichen Kunst Spaniens wenig Sympathie entgegenbringt, an den Münchner Kunstmaler Wilhelm Immenkamp[1]) die Anfrage stellte, ob er die Ausmalung der neuerbauten Jesuitenkirche übernehmen wolle. Der Künstler begab sich an Ort und Stelle, um das Gotteshaus, seinen Stil und seine Größe sowie seine Lichtverhältnisse zu besichtigen. Er sagte zu, an die Vorbereitungen herantreten zu wollen. Mit großem Fleiße und mit Begeisterung ging er sodann an die Herstellung von Entwürfen. Eine Menge von Vorarbeiten war selbstverständlich notwendig: In erster Linie galt es, den geistigen Gehalt des Freskenzyklus auszudenken. Hierauf folgte die künstlerische Formung der Kompositionen, und schließlich mußten mit großer Geduld für jeden Kopf, jede Hand, jedes Gewandstück Studien gezeichnet werden. Große Farbskizzen, die einen Überblick über die Lösung des Künstlers bieten sollten, wurden nun dem Superior Ibero vorgelegt. Nach Einsichtnahme der übersandten Skizzen erhielt unser Maler den Auftrag endgültig übertragen. Es war eine nicht zu unterschätzende Aufgabe, die Riesenwände mit den großartigen Kompositionen zu füllen. Ein solches Werk kann in dieser Durchführung nur aus der Hand eines Künstlers hervorgehen, der von tiefinnerlicher Religiosität erfaßt, mit Liebe und Verehrung für all die Geheimnisse erfüllt ist, die darzustellen er berufen ist. Am 20. Mai 1924 war die Arbeit vollendet. Der Künstler beschäftigte sich damit zwei Jahre lang. Am 30., 31. Mai und 1. Juni waren die Einweihungsfeierlichkeiten des Gotteshauses. Der päpstliche Nuntius selbst war aus Madrid, begleitet von zwei Bischöfen, nach Gijon gekommen, um die festliche Handlung unter großer Beteiligung des gläubigen Volkes vorzunehmen. Er äußerte sich Pater Ibero gegenüber, daß er als geborener Italiener gewiß viele herrliche Kirchen kenne, daß ihn aber trotzdem die Arbeit eines deutschen Künstlers ganz besonders entzücke. Er nannte sie eine »ergreifende große religiöse Dichtung«.

Von Interesse dürfte auch sein, welches Material der Künstler bei der Herstellung seiner Gemälde benützte. Es war ein ähnliches Fabrikat, das der Bruder des Meisters, Heinrich Immenkamp, während seiner langjährigen Tätigkeit in England, speziell in Gegenden, die sehr unter feuchter Luft oder Nebel zu leiden hatten, erprobt hatte. Auch die Kirche in Gijon liegt unmittelbar am Meere und ist deshalb Niederschlägen ausgesetzt. Die Ausführung geschah in Mineralfarben. Die Farben sind in der Behandlung auf den rauhen Wandflächen von einer angenehmen Geschmeidigkeit. Nach des Künstlers Angaben sind die Restbestände in den Farbtöpfen innerhalb acht Tagen so hart wie Stein. Eine solche Technik verspricht daher sehr große Dauerhaftigkeit. Mit Unterstützung seines Bruders, der namentlich durch Anlegen der Gewänder mithalf, hatte Immenkamp nach Ablauf von fünf Monaten das große Apsidenbild mit seinen vielen zum Teil doppelt-lebensgroßen Figuren in einer Ausdehnung von 18 × 15 m fertiggestellt. Die Gemälde zeichnen sich durch eine große Leuchtkraft der Farben aus, besonders die gelben und roten Töne glühen von innen heraus.

[1]) Über den Künstler und seinen Werdegang berichtet anläßlich seines 50. Geburtstages K. Steinacker in »Die christliche Kunst« XVI (1919/20), S. 228 ff. Vgl. auch VII (1910/11), S. 224 ff., IX (1912/13), S. 334 ff.

WILHELM IMMENKAMP DER TRIUMPH DER SELIGEN. APSISBILD IN GIJON

WILHELM IMMENKAMP: LINKE SEITE DES APSISBILDES ZU GIJON

WILHELM IMMENKAMP: RECHTE SEITE DES APSISBILDES ZU GIJON

WILHELM IMMENKAMP: DECKENBILD IM ZWEITEN JOCH:
MARIA ALS KÖNIGIN DER TUGENDEN

WILHELM IMMENKAMP: DIE VISION DES EZECHIEL

WILHELM IMMENKAMP: DECKENBILD IM DRITTEN JOCH: DAS LAMM GOTTES

WILHELM IMMENKAMP: AUFERWECKUNG DES LAZARUS

WILHELM IMMENKAMP: P. CESAREO IBERO, SUPERIOR DER JESUITEN ZU GIJON

Bei der Betrachtung der einzelnen großen Deckengemälde beginnen wir von Westen her. Die erste Decke beim Eingang der Kirche hat als Grundton leuchtendes Gold. In der Mitte ist die Peterskirche zu Rom angebracht, von der aus radienförmig Strahlen über die Fläche sich ergießen. Ein schwebender Engel rechts weist auf den Petersdom hin, während ein Engel links als der Überbringer des Lichtes an die Menschheit gedacht ist. Ein Kranz von Engelsköpfchen zwischen Flügeln umrahmt die Darstellung; unten schließt die innere Strahlenscheibe ein Fries mit den vier Evangelistensymbolen ab. Rechts und links sind die Wappen des regierenden Papstes und des Diözesanbischofs angebracht. Die zweite Decke ist in flammendes Rot getaucht. Maria als die Königin der Tugenden thront in der Mitte eines Strahlenkreises auf Wolken. Die allegorischen Figuren der vier Kardinaltugenden gruppieren sich zu Füßen des Thrones auf Wolkenzügen gleich einer »Santa Conversazione«. Dann folgt auf der dritten Gewölbefläche auf blau erglänzendem Fond als Brennpunkt das Lamm Gottes. Es steht auf dem Buche der sieben Siegel und ist in konzentrischen Kreisen von Engelschören in leuchtenden Flammengloriolen umflogen. Darunter entspringt der Glaubensquell aus einem Brunnen, in dessen Becken in sieben Strahlen Wassergüsse niederrauschen. Die vierte Decke, als das letzte Gewölbe vor der Apsis, ist von einem herrlichen Grün übergossen. Wir sehen hier einen Altar, darauf die heiligste Hostie in der Goldmonstranz von Mandorlen und Gloriolen umstrahlt. Engel knien vor dem Altare und incensieren mit köstlichem Weihrauch das heiligste Sakrament, während oben aus Wolken die segnende Halbfigur des Welterlösers erscheint. Die Ornamentik all dieser Decken ist reich mit Gold verziert. Die Darstellungen auf den vier großen Gewölbeflächen messen in ihrer größten Ausdehnung je 22 m. Wir stehen nun vor dem großen Apsisbilde, das Hauptschmuck und Abschluß des Kircheninnern bilden soll. Es stellt den »Triumph der Seligen« dar. Nach der Urteilsverkündigung am Jüngsten Tage hat Christus von seinem Wolkenthrone sich erhoben und ladet die Seligen ein, Besitz zu nehmen vom Reiche, das sein himmlischer Vater ihnen vom Anbeginne bereitet hat. Die Riesenfläche von 18 m Höhe und 15 m Breite beansprucht eine gewaltige figurenreiche Komposition. Den Brennpunkt bildet Gottes Sohn in hoheitsvoller Darstellung und wahrhaft göttliche Milde ausstrahlend. Darüber in Wolken Gottvater und die Heilig-Geist-Taube. In den höchsten Regionen des Paradieses knien zur Rechten des Heilandes seine allerseligste Mutter, zur Linken St. Johannes der Täufer, als der Größte vom Weibe Geborene, in Anbetung. Noch weiter rechts und links sehen wir die feierlichen Gestalten der Apostel als die 12 Säulen der hl. Kirche Christi, die soeben das Mitrichteramt beim Letzten Gerichte vollzogen hatten. In ätherischen strahlenden Wolkenpartien schaut man tief hinein in die Lichtfülle der unendlichen Himmelsräume. Den unteren Teil des Riesenbildes nehmen die Legionen der großen Heiligen der Kirche ein. Bei der Darstellung dieser teilweise von Engeln geleiteten Gruppen der Seligen hat der Künstler sein bestes Können und Wollen hergegeben. Ein wunderbarer Zug höchster Beseligung in der beglückenden Anschauung des allerhöchsten Gottes liegt über der großen

Komposition. Immenkamps Schöpfung reiht sich würdig den großen Decken- und Kuppelfresken himmlischer Gloriolen an, mit denen die Kunst des Barock und Rokoko die Kircheninterieurs ausstattete. Der Maler hat es verstanden, im Sinne unserer heutigen religiösen Gefühle das Thema der Verklärten in den Himmelsräumen einer Lösung voll tiefer Innerlichkeit entgegenzuführen. In ansprechender Weise ist zum Ausdruck gebracht, wie die Scharen der heiligen Päpste und Bischöfe, der Martyrer, Bekenner, der vielen Ordensstifter, der heiligen Mönche und Nonnen, Frauen und Jungfrauen in Christo Jesu ihr heißersehntes Endziel für alle Ewigkeit gewonnen haben. Immer neue Schönheiten begegnen in den einzelnen Gruppen. Unter den mehrere Dutzend umfassenden Gestalten der Verklärten fallen besonders die imposante Gestalt Gregors des Großen im vollen Papstornate, daneben jene Kaiser Heinrichs des Heiligen auf. Dazu kommen St. Ambrosius, St. Augustinus und St. Hieronymus. Eine besonders bevorzugte Stellung hat dem Charakter der Kirche entsprechend der Gründer des Jesuitenordens, St. Ignatius von Loyola; dann kommen St. Franziskus Borgias, St. Ferdinand, König von Kastilien und Leon, die erst jüngst heilig gesprochenen St. Petrus Canisius und St. Theresia vom Kinde Jesu. Von besonderer Lieblichkeit ist die Gruppe der heiligen Jungfrauen, Rosa v. Lima und St. Margarita, Maria de Alacoque. Weiterhin die heiligen Mönche und Ordensstifter St. Franziskus, St. Antonius von Padua, St. Benediktus. Auch St. Bonifazius, der Apostel der Deutschen, ist den Scharen beigesellt. In der Nähe des begeistert zum Antlitze des Heilandes emporschauenden St. Thomas v. Aquin hat der Künstler seinen Auftraggeber, P. Superior Ibero verewigt, der mit eigenen und gesammelten Mitteln das prächtige Gotteshaus erstehen ließ. Daneben erblicken wir die Heiligen St. Alfons v. Liguori, die St. Helena, Mutter des Kaisers Konstantin, St. Karl Borromäus, St. Gertrud, St. Cäcilia, St. Johann Nepomuk, den Martyrer des Beichtsiegels usf. So hat der Künstler Heilige aller Nationen in die Riesenkomposition gebracht.

WILHELM IMMENKAMP: STUDIENZEICHNUNG EINES ENGELS

Das friesartige Band, welches unterhalb des großen Apsidenbildes den Altarraum dekoriert, enthält unter Arabesken und Ornamenten zwei kleinere Fresken, die als Vorbilder auf das Jüngste Gericht Bezug haben, nämlich die Erweckung des Lazarus und die Vision des Propheten Ezechiel.

Außer der künstlerischen Durchbildung beansprucht die große Schöpfung Immenkamps namentlich bezüglich der religiösen Erfassung hohe Beachtung. Die Gemälde auf den Gewölben der vier Langhausjoche symbolisieren den Glauben, die Liebe, die Hoffnung und die Religion. Als Hort des Glaubens erstrahlt die Peterskirche. Von ihr aus verbreitet sich das Glaubenslicht an die Menschheit. Die höchste Tugend, die Liebe, ist durch flammendes Rot allegorisch zum Ausdrucke gebracht. In einem Meer von Liebe thront die Königin der Tugenden, Maria, umgeben von den vier Kardinaltugenden. Weiterhin kennzeichnet die dritte Gewölbefläche die hohe Bedeutung der katholischen Religion. In ihr ruhen die sieben heiligen Sakramente. Rehe versinnbildlichen die Seelen der Gläubigen, die nach den heiligen Sakramenten dürsten. Die vierte und letzte Gewölbedecke symbolisiert das Gebet. Der Grundton ist grün als

Farbe der Hoffnung. Den höchsten Ausdruck findet das Gebet in der Verehrung und Anbetung des in der Hostie verborgenen Heilandes: »Petite et dabitur vobis«, bittet und es wird euch gegeben werden. Wenn die Pilgerschaft durchs Leben im unerschütterlichen Glauben an die wahre Lehre der römischen Kirche, in Erfüllung der Gebote des Herrn — mandata mea servate —, im Empfang der hl. Sakramente — accipite spiritum sanctum —, im hoffnungsvollen Gebete vor dem im Tabernakel verborgenen Heilande vor sich geht, dann erfüllt sich der verheißene Lohn in der Anschauung Gottes — venite benedicti patris mei —, und dieser Lohn ist als Abschluß des gesamten Freskenzyklus im dominierenden Apsidenbilde über dem Hochaltar überzeugend illustriert.

Schon während des ersten Halbjahres seines Aufenthaltes in Spanien bekam Immenkamp von der Gesellschaft für christliche Kunst in München die Anfrage, ob er nicht ein Bild von dem wundertätigen Christus von Limpias malen wolle. Die Heimreise von Gijon nach Deutschland führte den Meister über Limpias. Er machte dort Station und fertigte ein Gemälde des berühmten Kruzifixus (s. Titelblatt). Der Eindruck des vielbesprochenen Christus in der schönen Pfarrkirche zu Limpias war für den Künstler tief ergreifend. In dem stimmungsvollen halbdunklen Raume der gotischen Hallenkirche thront im Säulenhochbau einer Renaissanceanlage der wunderbare Christuskörper. Er ist das aus Holz geschnitzte Meisterstück eines Künstlers des 17. Jahrhunderts. Besonders eindrucksvoll ist das nach oben gerichtete schmerzergebene Antlitz des Erlösers, erfaßt in dem Momente, da der Heiland die Worte spricht: »Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?« (Matth. 27, 46.) Sehr fein ist die emailartig wirkende Fassung des Antlitzes und des Körpers, die einem dem südlichen Hauttypus ähnelnden Inkarnat gleichkommt, vom Künstler festgehalten. Von wunderbarem Ausdruck ist das aufwärts gerichtete Augenpaar im Bilde wiedergegeben. Es muß auf dem Originale von hinreißender Wirkung sein. Erzählt doch Immenkamp selbst, daß beim vertieften Anblicke des Christusantlitzes während seiner Arbeit er plötzlich einmal glaubte, die Augen Christi würden sich verändern und der Gekreuzigte würde ihn mit furchtbar schmerzlichem Ausdruck anschauen. Es hätte dies nur einen Moment gedauert, dann wären die Augen wieder nach oben gerichtet gewesen.

Wir alle danken es Immenkamp, daß er das Original in so trefflicher Weise wiedergegeben und durch sein Gemälde die Verehrung des Bildes zu unser aller Erbauung vermittelt hat.

WALDEMAR KOLMSPERGER
IN DEN KATHOLISCHEN KIRCHEN ZU AU (VORARLBERG) UND LINDAU

Von XAVER LUTZ

Man wirft allgemein Vorarlberg vor, daß es nur sehr nüchterne Kirchen habe. Im Gegensatz von Tirol ist was Wahres daran. Die Gründe zu untersuchen, führen zu weit. Das eine ist richtig: Die Volksart ist mehr geschäftlich als künstlerisch veranlagt und der billige Standpunkt der Schablonenstreicher war vielfach das unübersteigliche Hindernis der gediegenen Kirchenkünstler. Literatur und Kunst sind die feinsten Äußerungen eines Volkes und bleiben bei einem Niedergange zu allererst nicht verschont .... Es ist neuestens eine erfreuliche Aufwärtsbewegung zu verzeichnen!

Daß und wie sich Kunstfreunde auch am Bodenseestrande und speziell in Vorarlberg regen, beweisen die katholischen Kirchen in Lindau i. B. und Au, Bregenzer Wald. Erfahrenen Meistern der barocken Monumentalkunst haben die beiden Orte, Stadt und Land, die Ausschmückung ihrer Heiligtümer anvertraut. Waldemar Kolmsperger jun. im Verein mit seinem Vater. Der Name Waldemar Kolmsperger sen. hat vornehmen Klang: Roggenburg[1]), Murnau, Sonthofen, Nesselwang, Walberg b. Lahr, Obernzell b. Passau, Münster b. Donauwörth, der Saal des Rathauses zu Kassel u. a. m. beweisen genugsam, über welch gewaltiges Können und reiches Empfinden die Künstlerfamilie Kolmsperger verfügt. Das spezielle Verdienst, diese Herren für ihre Kirchen gewonnen zu haben, gebührt den beiden katholischen Pfarrherren: H. H. Monsign. Kerler und Pfarrer Tschavoll in Au. Gewaltige Ausmaße waren in Lindau zu meistern. Der ganze ungebrochene Deckenraum von der Orgel-

[1]) Vgl. »Die christl. Kunst« I (1904/05), S. 88 ff. und Beilage Januar, S. II.

WALDEMAR KOLMSPERGER: DECKENGEMÄLDE IN AU BEI BREGENZ
VORARLBERGIA SANCTA

empore bis zum arcus triumphalis kann manchen Künstler abschrekken. Das Hauptbild in Au mißt in der Länge 9½ m, in der Breite 5½. Das sind bereits respektable Dimensionen und jeder Kunstfreund weiß solche Verhältnisse einzuschätzen, wenn es heißt: Wirkung und reine Stimmung zu erzielen. Aber in beiden Fällen ist ganze künstlerische Arbeit gemacht worden: Von beiden Höhen erstrahlt festlicher Glanz und eine geschlossene malerische Wirkung. Und noch eines muß betont werden: Der vornehme, ideale Schwung dieser Kunst, die ja nicht allzuviele Vertreter hat, schon aus dem einen Grunde: Weil sie ganze Talente verlangt! Es ist gewiß nicht zuviel gesagt, daß Vater und Sohn Kolmsperger durch die Beherrschung der Perspektivetechnik im Barock Bahnbrecher der Raumkunst unserer Zeit geworden sind — ein beredtes Zeugnis ihrer Meisterschaft. Seitdem die Renaissance und ihre Auswirkungen als erste mit der Flachdekoration der Antike und des Mittelalters brach, werden die echt malerischen Lösungen den organischen Aufbau des Raumes, die innere Motivierung der Bilder nie mehr übersehen und übergehen können.

WALDEMAR KOLMSPERGER: MEDAILLONBILD: HL. ALOYSIUS IN AU

1. Deckengemälde im Kirchenschiff Au, Bregenzer Wald:

Drei von Stukkatur gerahmte Bildflächen, deren Mittelfläche naturgemäß das Hauptbild trägt. Ein großer Gedanke: »Vorarlbergia sancta« im Verein mit Landes-, Standes- und Ortsheiligen.

Ausdrücklich sei bemerkt, daß bei diesem Werke der Künstler Konzessionen machen mußte. Freiheit liebt das Genie vor allem in Konzeption, Entwurf, Ausdrucksform usw.

Naturgemäß kann sich etwas nicht frei und organisch gestalten und entwickeln, was zum Beispiel durch ganze Jahrhunderte, ja Äonen getrennt ist. »In drei Etagen« baut sich übereinander auf, was da gewünscht und dem Künstler aufgetragen wurde. Zu dem epischen Nebeneinander kommt ein Übereinander aus allen Sphären: Irdisches, Überirdisches, Geschichtliches, Legende und Symbolisches, Landschaft, Personen, Gottheit, Engel, Inschriften, Wappen und Embleme, an denen ihr Träger erkannt wird. Das gibt eine bunte Welt, für den Barock besonders — aber birgt arge Klippen.

Au braucht gewiß viele Patrone — denn es liegt in wilder, dräuender Natur. Das ist im untersten Teile der Komposition trefflich hervorgehoben. Aber diese Heiligenmasse in räumlichem Gleichgewicht zu halten darüber, über dem kleinen Orte? »Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen und jeder geht zufrieden aus dem Haus«, könnte mancher denken. Nur Kolmspergers Gestaltungskraft war dieser Aufgabe gewachsen, wie sie auch die Klippen des Monotonen und der kalten Nachbarschaft, der Schablone, glänzend bewältigt hat. Das halbkreisförmige Aufwärts des Heiligenzirkels schlägt goldene Brücken mit den Höhen des Himmels. Die segnende Gebärde St. Leonhards, des ersten Kirchenpatrones von Au, und sein milder Blick stellt die geistige Verbindung mit der Landschaft her.

Den Inhalt der Heiligenreihe zu kommentieren, erübrigt sich: Jeder etwas versierte Vorarlberger Heiligenlegendenleser kann da mit lebhaftem Interesse seine Studien machen;

WALDEMAR KOLMSPERGER: MEDAILLONBILD: WEIHNACHT IN AU

WALDEMAR KOLMSPERGER: MEDAILLONBILD: GRABLEGUNG IN AU

WALDEMAR KOLMSPERGER: ENGELGLORIOLE IN LINDAU

Rätsel sind keine zu lösen! Eine große Stärke des Hauptbildes besteht in seinen formalen, koloristischen Vorzügen!

Noch anziehender wirkt das Vorderbild: Weihnacht, Mariens größte Freude, im Gegensatz zur Rückfläche über der Orgelempore, Mariens schwerste Stunde: Grablegung. Alle Werke und Werklein über Weihnacht in Kirche, Kunst und Volksleben werden dieses Bild in ihren neuen Auflagen nachholen müssen. Wie beim großen Mittelbilde, so wirken die dunkeln Kiefern und Tannen eigenartig heimelig und kommt darin der Charakter des Bregenzer Waldes vorzüglich zum Ausdruck.

Aus den hervorragenden Arbeiten des Gewölbes seien noch sechs Medaillonbilder hervorgehoben, die wie Perlen an einer Schnur wirken. Eine Zartheit liegt in der unberührten Schönheit einer hl. Agnes, als habe hier nicht der Pinsel gearbeitet, sondern sei das Ganze von einem Engel hingehaucht. Als Gegensatz die markanten, scharfgeschnittenen Züge eines hl. Isidor.

Diese Taten in Au sind Beweise dafür, daß auch neue und neueste Kunst zum mindesten Ebenbürtiges leistet, wie die so oft mit Leidenschaft bewunderten »Alten«. Ja, daß ihre Hand, ihr Geist auch völlig Anderes schaffen kann. Der Beweis leuchtet in der Kirche zu Au-Vorarlberg.

2. Lindau i. B.: Wenn schon die Dorfkirche zu Au ästhetisches Vergnügen bereitet, so noch mehr das mit feinstem Geschmack behandelte Innere der katholischen Stadtpfarrkirche in Lindau. Die Kirche fesselt durch reiche Gliederung — aber der Blick des Besuchers wird geradezu emporgerissen zur Decke, die mit dem Edelsten der Kolmspergerschen Kunst bedacht ist. Da ist vollste Wirkung erzielt worden.

Eine heitere Pracht in den lebendigen Figuren des Barock, frei von Überladung und Aufdringlichkeit bietet sich dar, wie denn eins zum andern mit solcher Feinheit abgewogen und gestimmt ist, daß alles zur wohltuenden Ausgeglichenheit weich zusammenfließt. Die Riesenfläche, ungebrochen von der Abschlußwand bis zum Chorbogen, war schwer zu meistern. Der Größe der Fläche entspricht nicht leicht ein Thema. Aber der Künstler wußte sich vortrefflich zu helfen. Er betonte sehr stark Licht und Höhenweite des Himmels und benützt die Vorgänge auf Erden und im Himmel bei der Himmelfahrt Mariens als Staffage. Schwere Teppiche, Tempelaufbauten und Gebüsch müssen das Letzte

tun. So kam ein Resultat heraus, das Bild und umgebende Architektur wie zusammengewachsen erscheinen läßt. Und Leben ist in dem Werke, hochfliegendes Leben! Von besonders sinniger Durchführung ist das Engelsorchester über der Orgelempore. Rein gestimmte Instrumente lassen hier Weisen ertönen, die in ihrer Größe wie volle Akkorde eines prachtvoll geschlossenen Ensembles wirken. So hat der Brand der katholischen Kirche in Lindau, der ein furchtbares Unglück darstellte, doch auch eine gute Seite gehabt! Er brachte ein künstlerisches Prachtwerk.

FRITZ KUNZ: PREDIGT DES HL. BENEDIKT. IN DISENTIS

NEUE WERKE VON FRITZ KUNZ IN DISENTIS

Von P. ALBERT KUHN

Fritz Kunz ist den Lesern der »Christlichen Kunst« ein längstbekannter Meister[1]). Doch diesmal stellt er sich mit Bildern neuer Art dar. Bisher verlangte man von ihm meistens religiöse ruhige Existenzbilder oder solche mit sehr maßvoller Bewegung. In der Kirche des Klosters Disentis hatte er starkbewegte Kämpfe und lodernde Siegesfreude zu schildern. Es fragt sich, wie solche Szenen unter seinem Zeichenstift und Pinsel Gestalt annahmen.

Disentis ist die älteste bestehende Benediktiner-Abtei in der Schweiz. Sie liegt mit der gleichnamigen Ortschaft hoch oben in den Bergen des Kantons Graubünden, an der Straße, die von Chur dem Rhein entlang südwestlich aufwärts, an Disentis vorbei, über den Oberalppaß nach Andermatt im Kanton Uri und dann über den Furkapaß am Furkagletscher vorbei ins Wallis nach Brig führt. Heutzutage stellt die elektrische Bahn die Verbindung von Disentis mit Chur und in den Sommermonaten mit Uri und Wallis her.

Um das Jahr 612 ließ sich nach der Legende der hl. Sigisbert (Sigbert), ein Schüler des hl. Kolumban, als Mönch und Glaubensprediger am heutigen Platze Disentis nieder und stiftete ein Kloster. Dasselbe hat in guten und in vielen schlimmen Tagen dreizehn Jahrhunderte überdauert. Die heutige Klosterkirche in Disentis, eine dreischiffige Anlage, ist ein schönes Werk der Vorarlberger Bauschule, ein maßvoller Barockbau des 18. Jahrhunderts. Infolge widriger Geschicke erhielt die Kirche ihre vollständige malerische und dekorative Ausstattung erst in jüngster Zeit unter dem jetzigen Abte Beda Hopfan. Für die Deckenmalereien am Chor und im Schiff der Kirche wurde Fritz Kunz berufen. Er übernahm den Auftrag um so lieber, da er ihm, wie oben bemerkt, einige neuartige stark bewegte Stoffe bot.

---

[1]) Vgl. »Die christliche Kunst« V (1908/09), S. 20ff. und S. 97ff.; X (1913/14), S. 295ff.; XI (1914/15), S. 253ff.; XV (1918/19), S. 1ff.; XXI (1924/25), S. 1ff.; XXII (1925/26), S. 11ff.

FRITZ KUNZ: TOTILA VOR ST. BENEDIKT. IN DISENTIS

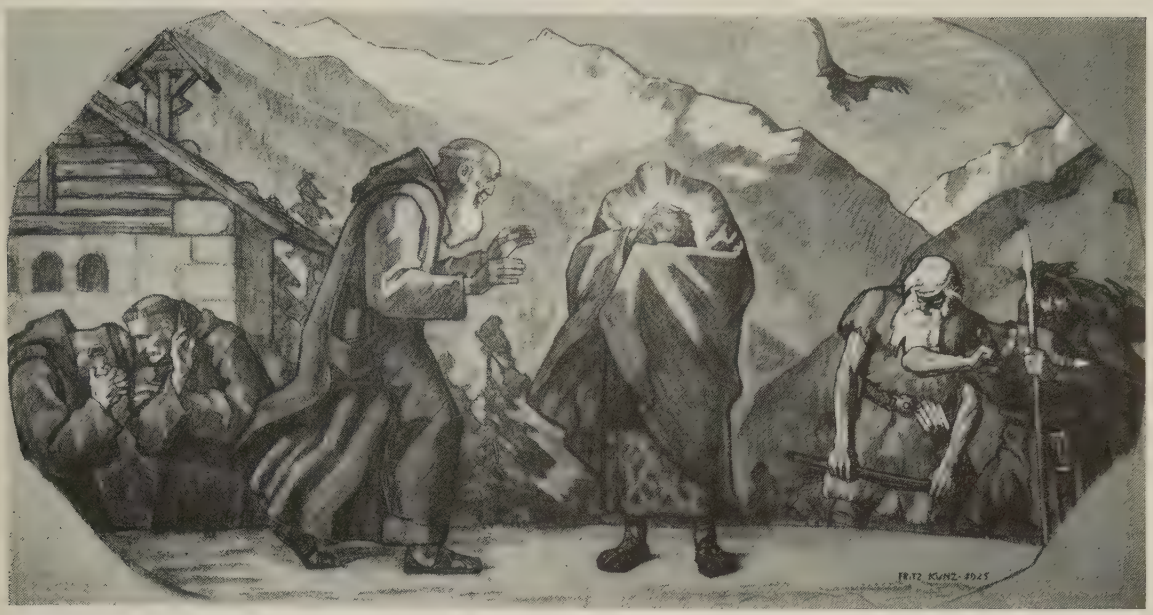
Auf den Gewölben des Chores hatte Kunz wenig bewegte, ruhige Existenzbilder aus dem Leben des heiligen Benedikt zu malen; wir reproduzieren zwei derselben, die Predigt des Heiligen vor den Landleuten und Benedikt vor dem König Totila auf Montecassino. Um die Wunderkraft Sankt Benedikts zu erproben, ließ Totila einen seiner Krieger mit den königlichen Insignien bekleiden und so an seiner Statt dem Heiligen huldigen; Benedikt sagte sofort zu ihm: Lege ab Königskrone und Mantel, was nicht dir gehört.

Die Deckenbilder im Mittelschiffe schildern Begebenheiten aus der Geschichte, besonders aus der Frühzeit des Klosters Disentis. Das erste, dem Chore nächste, ist ein farbenfreudiges Siegesbild Nach der Schlacht in der Kalven. Im Mai des Jahres 1499 besetzte ein starkes, wohlausgerüstetes österreichisches Heer die Talsperre in der Kalven im oberen Münstertale, das Einfallstor in die rätischen Lande. Das Heer der Bündner war klein, erfocht aber einen glänzenden herrlichen Sieg. Der Maler wählte für die Darstellung das Nachspiel des blutigen Ringens: wie die Sieger triumphierend nach Disentis ziehen, um den Heiligen des Stiftes frommen Dank und begeisterte Huldigung zu weihen.

Das folgende Deckenbild bezieht sich auf den Tod des hl. Plazidus, eines jungen Edelings, des Schülers und größten Förderers des heiligen Sigisbert, des Gründers des Klosters. Der Präses von Rätien sah das Aufkommen eines Klosters sehr ungern, darum überfielen seine Dienstleute den wirksamsten Helfer des Stifters meuchlings und schlugen ihm das Haupt ab. Nach der Legende stand Plazidus zum Schrecken und Entsetzen der Mörder auf, hob auch sein Haupt auf und trug es zu den Füßen seines Lehrers und Meisters Sigisbert.

Noch dramatischer und bewegter schildert das folgende Fresko. Um das Jahr 670 brach ein Heer von Avaren verwüstend und plündernd, sengend und brennend in Rätien ein. Ein Opfer ihrer Wut war der erste Klosterbau in Disentis. Die meisten der bereits zahlreichen Mönche suchten ihr Heil in der Flucht, da niemand sie vor den wilden Gesellen schützte. Nur der selige Abt Adalbero blieb mit einigen Mönchen zurück. Das Kloster wurde ausgeraubt und ging in Flammen auf. Die Hüter, vorab Adalbero, wurden erschlagen. Grinsend und hohnlachend eilten die blut- und beutegierigen Unholde von der Mordstätte hinweg. Das sind Typen, gehauen und gestochen, die man dem Maler kaum zutraute.

Das letzte Fresko ist wieder ein Bild stillen, religiösen Friedens. Zu den berühmtesten Äbten von Disentis zählt der heilige Adalgott. Er war früher Mönch in Clairvaux in der Schule des heiligen Bernhard, dann wurde er zum Bischof von Chur erwählt. Mit dem Bistum übernahm er als Abt auch die Leitung von Disentis und ward sein besonderer Gönner. Als solcher wollte er daselbst auch seine Ruhestätte im Stifte haben. Im Laufe der Zeit verlor sich die genaue Kenntnis seiner Grabstätte. Der Abt Adalbert II. ent-



FRITZ KUNZ: TOD DES HL. PLAZIDUS. IN DISENTIS

deckte sie 1671, schloß die Überreste in einen kostbaren Schrein. Das betreffende Fresko schildert dessen Übertragung in die Klosterkirche.

Die Illustrationen sind nach den Entwürfen reproduziert, sie zeigen, wie Kunz auffaßt, zeichnet, komponiert. Er gehört keiner der vielen modernen Sonderrichtungen an. Ihm ist für die Auffassung und Zeichnung die Natur Ausgangspunkt und Gesetz. Die künstlerische Absicht, das, was der Künstler will, und das, was bei der Übertragung aus dem Naturbilde in das Kunstbild geschehen soll, das wird zur Komposition. So gelangt der Meister zu einem maßvollen, gehaltenen Realismus und einem ebenso maßvollen künstlerischen Idealismus in schöner Verbindung infolge einer äußerst genauen Technik. So gehört Kunz keiner einseitigen persönlichen und keiner der vereinzelten Richtungen an, sondern er gehört mit den Besten zum breiten Strom der Kunst und Künstler, der im ruhigen Gange steter Entwicklung durch die Zeit fließt. Im Wirrwarr der heutigen Kunst, der Malerei vorab, danken wir es dem Künstler besonders, daß er infolge seiner künstlerischen Wahl so allgemein verständlich und doch so entschieden persönlich und selbständig geblieben ist.

Auch im Kolorit ist die Natur dem Maler Kunz Gesetz und Vorbild, und eine wohltätige Schranke bei der Übertragung der Farbe in das künstlerische Bild ist ihm die Technik des Fresko, um der Darstellung Klarheit, Bestimmtheit und die gewollte Gesamtwirkung zu geben. So gelangt der Meister bei jedem Bilde zur richtigen Stimmung: zur hellsten, freudigsten Begeisterung »Nach der Schlacht in der Kalven«, zum unheimlichen Weben in der Natur im »Tod des hl. Plazidus«, zum Angstvollen im Glutschein der Feuerbrände im »Überfall der Avaren«, zum friedvollen Ausklang im »Prozessionsbild mit den Reliquien des hl. Adalgott«.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

GLOSSEN ZUR AUSSTELLUNG FÜR GOTISCHE KUNST IN WIEN

(Österr. Museum)

Eines kann man jetzt schon vor Schluß der Ausstellung ohne weiteres niederschreiben. Der umsichtig geleitete und gut organisierte Verein der Museumfreunde hat einen großen ideellen Erfolg in die Annalen seiner jungen Geschichte einzutragen. Der Besuch, der übrigens recht lebhaft war, allein wäre noch kein untrügliches Kriterium, aber er wird von vielen oftmals wiederholt, ein Beweis, daß nicht bloße Neugierde gerufen hat, sondern ehrliches Bemühen, sich in die eigenartige Welt des Mittelalters einzufinden. Diese erfreuliche Tatsache ist einerseits für den Kenner der besonderen Eigenart des Wieners eine gewisse Überraschung, denn es war nicht von vornherein anzunehmen, daß unser Publikum, dem mehr als

irgendeinem im deutschen Land das Barockgefühl Lebenselement ist, sich schon beim ersten derartigen Versuch in solcher Intensität umorientieren kann. Anderseits freilich ist es kein Geheimnis mehr, daß sich unsere Zeit wie hypnotisch vom Geiste jener Kultur angezogen fühlt, die das in letztmöglicher Ausprägung hatte, was uns so empfindlich fehlt, die prachtvolle Geschlossenheit einer ideell fundierten Weltanschauung. Wie der Kranke nach der Gesundheit, schielen wir demnach, nach jener versunkenen Welt, die uns in vieler, besonders in religiöser Hinsicht heute wieder wahlverwandter ist, als etwa die Zeit des Rationalismus oder des platten Materialismus der Vorkriegsjahre. Es ist ein nicht zu verachtendes Symptom, daß sogar in Wien dieser allgemeinen, geistigen Einstellung die lokalgeschichtlich begründeten Tendenzen nicht als schweres Hindernis begegneten. Im besonderen wurde allseits mit hoher Genugtuung vermerkt, daß der studierende Klerus so gut wie vollzählig zum Besuche erschienen ist.

Freilich wurde die Veranstaltung auch gründlich vorbereitet durch ein eigenes Komitee von Fachleuten, die dem glänzenden Organisationstalent des Ministerialrates Dr. H. Tietze unterstanden, der auch das programmatische Vorwort des reich illustrierten Katalogs verfaßte. Außerdem wurde weiteren Kreisen das Verständnis um das Wesen gotischer Kunst und ihre österreichische Abart durch eine Reihe gut besuchter Vorträge übermittelt und vertieft.

Um sein Urteil über das Gebotene richtig einzustellen, ist es notwendig, sich gewärtig zu halten, daß all die mühsam angesammelten Bestände — glücklicherweise — doch nur die membra disjecta eines noch vorhandenen, weit wertvolleren nationalen Gesamtbesitzes sind und infolgedessen nur einen fragmentarisch und zufallsmäßig zustande gekommenen Ausschnitt aus dem Gesamtbilde ergeben. Immerhin ausreichend genug, um die Entwicklung der österreichischen Kunst in der bezeichneten Periode an einigen Spitzenleistungen und einer breiten Durchschnittsschichte eingehend verfolgen zu können. Daß dabei das endlich erwachte österreichische Selbstgefühl vielleicht in dem einen oder anderen Falle wieder Reduktionen wird erfahren müssen, verschlägt wenig gegenüber der unzweifelhaften Tatsache, daß auf Grund näherer Einsicht und besserer Übersicht des österreichischen Schaffens manche Werte als die unseren beansprucht werden können, die bisher unter anderer Zuschreibung klangvoll genannt wurden. Das Ergebnis der Spezialforschungen, die nunmehr angeregt werden, ist ja natürlich noch abzuwarten.

Dozent Dr. P. Anselm Weißenhofer
Wien, Schottenstift

NEUES VON DER ÖSTERR. GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Die Österreichische Gesellschaft für christliche Kunst, die besonders schwer unter der Ungunst der gegenwärtigen Verhältnisse in Wien zu tragen hat, hat es dennoch durchgesetzt, ihren Freunden einen reichillustrierten Wegweiser mit programmatischem Geleitwort vorlegen zu können. Das geschmackvoll ausgestattete Büchlein führt meist schon bestellte und im liturgischen Gebrauch befindliche Werke von achtzehn ihrer Mitglieder vor, um interessierten Kreisen Gelegenheit zu geben, die Eigenart dieser Meister an Anschauungsobjekten kennenzulernen, da ja nachgewiesenermaßen die Angst vor einem unerwarteten künstlerischen Endresultat einer der Hauptgründe ist, die den direkten Verkehr zwischen Auftraggeber und Künstler unterbinden. Das Heftchen ist als Anfang einer Serie gedacht, die sich jedes Jahr fortsetzen soll. Es ist kein experimentelles Wagen darin, wohl aber gediegenes Schaffen, das schon die Bürgschaft für eine freundliche Aufnahme bei Klerus und Volk nachweisen kann. Es ist zu erwarten, daß eine solche, nicht übereilte Methode zur Kunsterziehung nach und nach auch das Verständnis für markantere Äußerungen der Gegenwartskunst erschließt.

Des weiteren ist eine Verkaufsausstellung für künstlerisch hochwertige Weihnachtskrippen gesichert.

Der Protektor der Gesellschaft, S. Eminenz Kardinal Dr. F. Gustav Piffl, hat in hochherziger Weise in seinem Palais ein Verkaufslokal provisorisch zur Verfügung gestellt. Außer plastischen Krippen in den verschiedensten Auffassungen, Größen und Materialien sind für den Massenvertrieb vor allem drei aus einer Konkurrenz ausgewählte Krippenbogen bestimmt und zwar von Laske, Weith und Nickmann. Die Gesellschaft fühlt sich glücklich in dem Bewußtsein, damit einem drängenden Wunsche maßgebender Stellen nach Kräften nachzukommen und hofft auf rege Anteilnahme in allen Schichten der christlichen Bevölkerung.

Weißenhofer

TAG FÜR DENKMALPFLEGE UND HEIMATSCHUTZ, BRESLAU 1926

Diese Tagung stellte bemerkenswerterweise zum ersten Male auch Klangwerte in den Schutz ihrer Bestrebung, indem Professor Biehle, Berlin-Bautzen, über die bauliche Behandlung der Orgel als Kunstdenkmal und als Einbaugegenstand in Denkmälerkirchen sprach. Das Referat entwickelte die Bedingungen, unter denen die Orgel unter eine spezifische Denkmalpflege zu stellen sei und die sich vornehmlich auf den klingenden Bestand und die Pfeifenladen beziehen. Für die Orgelforschung ist es gegenwärtig von Wichtigkeit, in den akustischen Bau der Pfeifen aus der Blütezeit des 16. und 17. Jahrhunderts Einblick und Nachweise von vergangener Kunst zu erhalten zur Gewinnung früherer Klangideale und zur Wiederbelegung originalgetreuer Wiedergabe der alten Kammerliteratur. Dieses Forschungsmaterial wird baufälliger, geht schließlich verloren und ist daher zu schützen.

Schwieriger erweist sich die Auseinandersetzung mit der allgemeinen Denkmalpflege hinsichtlich der Orgel als liturgisches Gerät. Die Konzentration der musikalischen Faktoren im Kultraume wird seitens der katholischen Kirche immer stärker betont und ist auch bei dem evangelischen Gottesdienst dringendes Gebot. Bestrebungen in dieser Richtung führen aber in Denkmälerkirchen leicht mit den Belangen der Denkmalpflege zu einem Widerstreit, dessen Beilegung ein verständnisvolles Zusammenwirken aller Beteiligten voraussetzt. — Den ausgezeichneten, für die Denkmalpflege überaus wichtigen Ausführungen war ein Referat von Professor Dr. Gurlitt über den musikalischen Denkmalwert alter Musikinstrumente vorausgegangen. In Verbindung mit diesem nahm die Versammlung in einer Entschließung den Standpunkt ein, daß die Erhaltung und Inventarisierung musikgeschicht-

licher Denkmäler nach den heute geltenden allgemeinen Grundsätzen des Denkmalschutzes und eine einheitliche Orgelforschung einsetzen müsse, zu der sie als Sammelstelle die an der Berliner Technischen Hochschule befindliche Versuchstelle für Orgelbau, Glockenwesen und Raumakustik vorschlägt.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

In der Juryfreien Kunstschau Berlin, die im Frühjahr 1927 im Staatlichen Landesausstellungsgebäude stattfindet, werden wieder wie bisher eine Anzahl Sonderausstellungen sein von in Berlin wenig bekannten oder unbekannten jungen Künstlern, darunter besonders rheinischen und Schweizer Künstlern.

Wie bereits gemeldet, wird eine Abteilung »Kirchliche Kunst« zeigen und zwar in Form einer musealen Kirche, mit evangelischen, katholischen nnd israelitischen Kulträumen. Den Gesamtgrundriß dieser Abteilung bearbeitet Architekt Professor W. Büning, BDA.

Berichte aus dem Ausland

DER NEUNZEHNTE PARISER HERBSTSALON

Es ist schon lange kein Geheimnis mehr, daß die französische Kunst, nachdem sie jahrzehntelang die verschiedenen »Ismen«, den alten und den neuen Impressionismus, den Pointillismus, den Expressionismus, den Kubismus, den Infantilismus, den Dadaismus und manche andere zum Teil rein formalistische Spielereien gepflegt hat, die Rückkehr zur Sachlichkeit zu bewerkstelligen sucht. Sie hat damit gleichsam einen Schritt zurück in ihre eigene Vergangenheit unternommen, zurück zu dem großen Ahnherrn der neuen französischen Kunst, zu Ingres. Sie ist, mit einem Wort, wieder klassizistisch geworden. Das soll natürlich nicht etwa sagen, daß sie auf alle Errungenschaften der Neuzeit verzichtet, und daß alle früheren Versuche, dem letzten Endes unfaßbaren Ding an sich, der Sichtbarkeit, nahezukommen, aufgegeben worden sind, sondern nur, daß man des müßigen Spielens mit der Form müde geworden ist. Trotzdem ist der Gesamteindruck sehr anregend und reich an Überraschungen.

Der erste Saal gibt eine Übersicht über das Schaffen des alten Armand Guillaumin. Der Meister ist 85 Jahre alt und hat die ganze Entwicklung der neuen Kunst von Manet und Monet bis auf unsere Tage erlebt. Er ist heute ein Einsamer, seine Eindruckskunst ist etwas, was wir nur mit zurückschauendem Auge zu genießen vermögen. Der flüchtige, rasch vorüberhuschende Natureindruck, gebändigt durch ein starkes Künstlertemperament, leuchtende Farben, bläulichviolette Schatten, das sind die Charakterzüge dieses Altmeisters der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, der als »Sonntagsmaler« angefangen hat, als er im Dienst der Zollbehörde die Handelsschiffahrt auf der Seine zu überwachen hatte. Es war nur ein glücklicher Zufall, der Gewinn des großen Loses, der ihm den Weg zur Freiheit ebnete: Er gewann, als er schon 45 Jahre lang der Kunst redlich, aber ohne äußeren Erfolg gedient hatte, die bescheidene Summe von 50000 Franken, die ihm, dem Himmel sei es gedankt, den Mut verlieh, den Zolldienst aufzugeben und sich fortan nur noch der Kunst zu widmen. Die lange Musenzeit des Dienstes als Zollbeamter hat ihm die Augen geöffnet für die Eindrücke des Morgennebels, der Mittagssonne, der Abenddämmerung und alle die anderen Manifestationen der Natur, die in diesen Werken von gestern und heute unser Auge bezaubern. Wenn Guillaumin der großen Öffentlichkeit nur wenig bekannt geworden ist, so darf der größte Radierer Frankreichs im 19. Jahrhundert, Meryon, ohne Übertreibung als ein völlig Unbekannter bezeichnet werden. Sein Leben war eine Tragödie, sein reiches Schaffen blieb unbeachtet, er starb in geistiger Umnachtung im Jahre 1868. Es ist eine Ironie des Schicksals, daß seine meisterhaften Radierungen erst jetzt weiteren Kreisen bekannt werden. Meryon hat mit ungeheurem Können und mit einer geradezu zärtlichen Liebe das alte Paris seiner Zeit wiedergegeben. Es sind köstliche Blätter, die hier zum ersten Male in einer großen Überschau seines gesamten Schaffens dargeboten werden.

Einigen in der letzten Zeit verstorbenen Künstlern sind Sonderausstellungen gewidmet, so Léon Bakst, dem geistreichen Darsteller des russischen Balletts, dem Marinemaler und Landschafter Maxime Maufra, der in manchen seiner Bilder nicht ohne Erfolg Whistler nachstrebt, und dem liebenswürdigen Eugène Zak und seinen im Lichte vibrierenden Figurenkompositionen expressionistischer Ausprägung. Der junge Jean-René Carrière, Sohn des großen Eugène Carrière, nimmt mit seinen Bildhauerarbeiten die Mitte des Ehrensaales ein. Wenn man von Carrière, dem Vater, nicht mit Unrecht gesagt hat, daß er wie ein Bildhauer seine Schattenstücke malte, so bildhauert der Sohn wie ein Maler.

Eine besondere Gruppe bilden die Holländer, die allerdings nur mit etwa hundert Bildern aufmarschieren. Es fehlen die Meister der neu-plastischen Richtung und die Künstlergruppe »De Styl«, aber trotzdem ist der Gesamteindruck ein durchaus zufriedenstellender, was man von der Sonderschau der spanischen Maler nur bedingt sagen kann. Hier scheint die sorgfältige Vorbereitung gefehlt zu haben, die den Holländern in so reichem Maße zuteil geworden ist. »Les Fauves«, die Wilden von einst, sind recht zahm geworden. Nur einige wenige gefallen sich in Seltsamkeiten. So zeigt der Spanier Gargallo eine aus kleinen Kupferblättchen zusammengehämmerte Bacchantin, die wie ein letzter Nachklang des selig entschlafenen Kubismus anmutet, und die Polin Hephanie Lazarski liefert mit ihrem knienden Mönch den Beweis, daß man auch aus zusammengeknülltem Goldpapier eine Skulptur aufbauen kann. Auch der Infantilismus und der Dadaismus treiben noch ihre absonderlichen Blüten, aber was sie hervorbringen, erhebt sich nicht wesentlich über die künstlerischen Leistungen der wackeren Pariser Feuerleute.

Einige hervorragende Arbeiten seien hervorgehoben: So des Holländers Kees van Dongen Bildnis der Lily Damita, das einen ganzen Saal beherrscht und dessen leuchtendes Weiß auf weiteste Entfernung den Beschauer anzieht, dann ein stupender Frauenakt von Henri Lebasque, eine Badeszene von André Favory, ein Akt und ein Blumenstück von Georges D'Espagnat, ein frischer Akt von Henri-Matisse, ferner Ottmanns Sitzung im Freien, die man vielleicht als das beste Stück Malerei der ganzen Ausstellung ansprechen darf, die groß gesehenen Straßenbilder und die

kauernde Frau des Russen Grigory Gluckmann, das Bildnis eines betenden Rabbiners von Sabbagh, des Italieners Cavaglieri ironisches Familienbild eines Brautpaares mit Schwiegereltern, eine aus schwarzem Granit herausgehauene Robbe des Spaniers Hernandez und in der Abteilung der religiösen Kunst die riesigen Wandbilder für eine amerikanische Kirche von Desvallières.

Walter Bombe

Neue Kunstwerke

ST.-ALOYSIUS-GRUPPE VON BILDHAUER FAULHABER-MÜNCHEN

Für die Studienkirche St. Klara-Nürnberg plante der Herr Kirchenvorstand, Oberstudienrat Monsignore Orgeldinger die Aufstellung zweier Monumentalgruppen an der Seitenwand des Langhauses rechts und links vom ehemaligen Kircheneingang. Die Gruppen sollen St. Aloysius und St. Canisius darstellen, ersteren als Patron der studierenden Jünglinge, letzteren als Patron der Schuljugend. Von diesem Projekte ist die eine Gruppe nunmehr kurz vor Weihnachten vollendet aus dem Atelier von Bildhauer Hans Faulhaber-München hervorgegangen. Die Fassung besorgten Schellinger und Schmer in München.

HANS FAULHABER: HL. ALOYSIUS

Die Gruppe ist aus Zirbelholz gefertigt. Sie erhebt sich lebensgroß auf einem blaugefaßten Sockel und steht auf einer grünen Grundfläche. Der Heilige ist mit der Sutane bekleidet und segnet mit der Rechten die vor ihm kniende Jünglingsgestalt, wobei sein Haupt den vor ihm Knienden zugeneigt ist. Die Linke hält ein Buch in die Hüfte gestützt. Die Fassung des Heiligen ist leuchtendes Glanzgold auf Poliment; bei der Fassung des Jünglings ist die Vergoldung auf einen Teil zurückgetrieben. Die Fleischteile sind hell naturalistisch behandelt.

Im Rahmen kirchlicher Gegenwartskunst ist die Arbeit ganz besonders zu begrüßen, weil sie einen höchst ansprechenden und erbaulichen Aloysiustypus wiedergibt. Die ihr zukommende Aufgabe, der studierenden Jugend ihr Ideal und Vorbild in einer zu Herzen gehenden geistigen Erfassung wie künstlerischen Formung vor Augen zu halten, hat sich voll und ganz erfüllt. Dem Künstler ist es gelungen ein Werk zu schaffen, das bei der leichten Empfänglichkeit der Jugend in einer Weise aufgenommen wird, die nachhaltend auch für die Jahre der Reife und für den Beruf draußen im Ernste des Lebens wirksam ist. Das Innere der Studienkirche St. Klara hat durch die Aloysiusgruppe einen hervorragenden Schmuck erfahren. Wir möchten wünschen, daß recht bald auch die Herstellung der schon im Modell vorhandenen St.-Canisius-Figur als Gegengruppe ermöglicht wird.

Richard Hoffmann

Personalnachrichten

Der Bildhauer Anton Mormann, wohnhaft zu Wiedenbrück in Westfalen, wurde am 4. November 1926 75 Jahre alt. Er ist bekannt durch seine an mittelalterliche Kunst anknüpfenden Holzschnitzereien, die er besonders für rheinische, westfälische und Berliner Kirchen geschaffen hat. Der Meister ist noch in voller Rüstigkeit tätig. Ad multos annos!

Prof. Georg Grasegger konnte am 15. Oktober 1926 sein 25jähriges Jubiläum als Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Köln feiern. Der heute Dreiundfünfzigjährige wurde damals von München in die rheinische Metropole berufen, wo er eine umfassende Tätigkeit an kirchlicher und profaner Kunst entwickelte. Wir werden nächstens über ihn eingehender berichten.

Das Bayerische Kultusministerium hat zu Weihnachten 1926 unter anderen folgenden Künstlern, die der christlichen Kunst nahestehen, den Titel »Professor der bildenden Kunst« verliehen: Bildhauer Karl Baur, Architekt Peter Danzer,

Architekt Theo Lechner, Bildhauer Ferdinand Liebermann, Architekt Ruppert von Miller, Maler Hans Röhm und Bildhauer Jean Paul Steinel, sämtliche in München.

Bücherschau

NEUERE KÜNSTLER

I.

Im Laufe der letzten zwei Jahre sind erfreulicherweise eine große Anzahl von Monographien über moderne christliche Künstler erschienen. Gerade diese Monographien sind in der heutigen Lage ungemein wertvoll, um die Bedeutung und den historischen Werdegang unserer wichtigsten Meister richtiger einschätzen zu können. Zeitschriftenaufsätze können immer nur eine gewisse Periode oder einen Ausschnitt des Schaffens umfassen, müssen auch notwendigerweise bei der immer größeren Fülle des weitschichtigen Materials nur kurz gefaßt sein. So bringen diese Monographien eine sehr notwendige Ergänzung unserer eigenen, aufklärenden und vermittelnden Arbeit in dieser Zeitschrift. Es wäre nur zu wünschen, daß unser katholischer Volksteil etwas reger als bisher auch diese Monographien erwerben würde, um sich ein tieferes Urteil über die Arbeiten und Kämpfe unserer christlichen Künstler zu verschaffen.

Beginnen wir mit einem schon verstorbenen, mit Wilhelm Steinhausen († 5. Januar 1923). Über diesen wirklich bedeutenden protestantischen Künstler liegt ein Buch mittleren Umfangs vor: Wilhelm Steinhausen, der Künstler und Freund. Von W. Reiner. (Mit 53 Abb., 200 S., Quell-Verlag der Ev. Gesellschaft, Stuttgart. Geb. M. 6.—.) Es ist ein frommes und inniges Buch, das uns der schweizerische protestantische Pfarrer bietet, sicher kein Buch, das modern kunstkritisch sein, sondern das das religiöse Gefühl, aus dem Steinhausens Bestes erwächst, Gleichgesinnten nahebringen will. Steinhausens Kunst ist, wie der Verfasser ausdrücklich feststellt, »evangelisch« und zwar in jenem Sinne, daß auch ein Katholik diese Art schätzen und hochachten kann. Wenn man Schlagworte liebt, so darf man vielleicht etwas zugespitzt sagen, Eduard von Gebhardt ist »Protestant« in seinem prononzierten Hineinstellen biblischer Geschehnisse in altdeutsches Milieu. Steinhausen ist »evangelisch«, weil er das immer Gültige in dem einmaligen historischen Geschehen gibt, allerdings in einer gefühlsmäßig deutschen, innigen Einstellung. Seine Kunst ist wohl »gemeindebildend« in der gegebenen Möglichkeit, eine gemeinsame Stimmung zu erregen, aber »kirchlich« im katholischen Sinne ist sie nicht, weil sie nur in Stimmungen und Allegorien spricht, nicht aber in einer liturgischen Symbolik. Steinhausen war sich nach seinen Aussprüchen über dies sein künstlerisches Wollen auch intellektuell klar. Er wollte nicht »katholisch« malen. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daß seine Bilder nicht in einem katholischen Haus eindringen dürften. Selbst in katholischen Kirchen wären viele von ihnen denkbar, wenn auch nicht als eigentliche Lösung der katholisch-kirchlichen Aufgabe, aber sicher ebenso gut oder noch besser als nur gefühlsmäßige Schöpfungen minderbegabter katholischer Künstler. Aber Radierungen, wie etwa sein stürmischer Prophet Johannes oder der Judasbissen (das unwürdige Abendmahl des Verräters) — um nur einiges zu nennen — sind so rein christlich-evangelisch, daß sie die ganze Christenheit umfassen. So mag dies Buch manch wertvollen Gedanken über Grenzen und Verbindungen innerhalb der christlichen Bekenntnisse vermitteln, wie dies eben nur bei einem bedeutenden Künstler möglich ist. Schade, daß die Bilder auf dem dünnen Papier nicht immer zur Geltung kommen.

Wer den programmatisch katholischen Gegensatz in der Auffassung der christlichen Kunst aus der gleichen Zeit erfassen will, der greife zu den »XIV Stationen des heiligen Kreuzwegs« nach Kompositionen des Klosters Beuron. (5. Auflage. 14 Lichtdruck-Tafeln. Mit Titelblatt und Einführung in Leinwand-Mappe M. 22.—. Herder & Co., Freiburg i. Br. 1926.) Es sind die Schöpfungen, wie sie von P. Desiderius Lenz und P. Gabriel Wügger festgelegt worden sind. Das Empfindsame, Historische, Episch-Lyrische, aber auch das persönlich Religiöse tritt hier ganz zurück gegenüber der symbolisch-liturgischen Bedeutung des Leidens Christi. Es ist hieratische Mönchskunst im letzten Sinne des Wortes: Gottesfrieden auf Erden weit weg von den Kämpfen und Stürmen der Welt. Auch das Leiden des Menschensohnes wird nur in dem göttlichen Wollen, in der Selbstbestimmung Gottes, als Triumph empfunden. Es ist ein Weg der katholisch-christlichen Kunst, aber nicht der einzige, das sei ausdrücklich betont. Die schön ausgeführten Tafeln werden ohne Zweifel an den Wänden vieler Klöster und Institute treffliche Dienste tun, sowohl nach der religiösen wie künstlerischen Seite.

Daß es gleichzeitig auf katholischer Seite auch möglich war, einen andern Weg zu gehen, dafür gibt den besten Beleg das Buch: Gebhard Fugel. Eine Einführung in des Malers Werk und Leben von Walter Rothes. (Mit 15 Farbentafeln, 6 zweifarbigen und 144 einfarbigen Abbildungen. Verlag Parcus & Co., München 1925. M. 20.—.) Damit erhält der bedeutendste deutsche Meister katholisch-kirchlicher Malerei um die Wende des Jahrhunderts seine lang erwartete und versprochene Monographie. Für die weitverbreiteten Freunde und Verehrer des Künstlers wird schon allein das durch den Verlag herbeigeschaffte, äußerst umfangreiche Abbildungsmaterial von höchstem Werte sein. Die Hauptwerke sind alle vertreten, vielfach in guten farbigen Beilagen; aber auch das, was von Fugel weniger bekannt ist, seine frühen genremäßigen und impressionistischen Profanbilder, Landschaften und Porträts, seine schönen Zeichnungen und Studien sind weitgehendst berücksichtigt. Der Verfasser, Dr. W. Rothes, berichtet einiges von Fugel als Mensch und Künstler, nicht allzuviel, wohl weniger aus Schuld des Autors, sondern wegen der vornehmen Bescheidenheit des Künstlers, die auch niemals die nötige Rücksichtslosigkeit der Ellenbogen zuließ, sich den verdienten Platz zu erobern. Und gerade über so manche Kämpfe hätte man gerne etwas Bestimmteres gehört. Denn so seltsam es für uns Heutige scheinen mag, auch Gebhard Fugel war einmal Revolutionär; nicht nur im Jahre 1885 hat man ihn in engherzigster Auffassung, die nur ausgewaschenes Nazarenertum als allein dogmatisch und kirchlich gelten lassen wollte, von kirchlicher Seite her bekämpft, sondern auch viel später hatte er noch manche Anfechtungen zu erfahren. Auch das mag uns im heutigen Kampf Lehre und Mahnung sein, daß jeder, der aus dem überlebten Trott zu seiner persönlichen Art kommen will, zuerst verdächtigt werden muß. Ist er aber ein ganzer Kerl, so setzt er sich doch durch! Auch Fugel hat sich durchgesetzt. Wie Uhde bekam er von dem

Ungarn Michael von Munkacsy, dem hervorragenden Maler in Paris, seine tiefsten Anregungen, und so entwickelte er sich mit Uhde in einer gewissen Parallelität. Diese Entwicklung könnte man noch weiter verfolgen als Rothes dies getan. Uhde geht von seinem Ausgangspunkt zu dem ausgesprochenen Impressionismus über, Fugel muß in dem Augenblick, wo er nun wirklich an Kirchenwände kommt, einen andern Weg einschlagen; er muß von der Eindruckskunst und dem Realismus den Weg zum Raum- und Wandstil suchen, er muß vereinfachen und großzügiger komponieren. Diese Wandlung tritt am stärksten um 1900 hervor, besonders markant an seinem Panorama in Altötting (1903). Diese Linie scheint mir Rothes nicht genügend festgelegt zu haben. Er begnügt sich zu viel mit rein sachlichen und religiösen Bilderklärungen. Wichtiger erscheint mir zu konstatieren, wie Fugel in seiner persönlichen und zeitlichen Einstellung, auch mit gebührender Berücksichtigung seiner Vorzüge und Schwächen, das Kirchlich-Religiöse in Form bringt. Da müßte man ihn erst einmal gegen den recht düsteren Hintergrund der kirchlichen Kunst der vorhergehenden Periode, um 1850—80 stellen, dann in seinem positiven Schaffen gegen liberale und protestantische Tendenzen seiner eigenen Zeit (Uhde, Thoma, Steinhausen, v. Gebhardt) und schließlich auch wie er sich gegen andere katholische Kirchenmalerei (Beuron, reine Stilimitation) verhielt. Erst an diesen Maßstäben käme die bedeutungsvolle Stellung Fugels in seiner Zeit heraus, daran könnte erkannt werden, warum er so großen Einfluß und so starkes Ansehen erringen konnte. Aber auch wenn man diese Fragen in dem Buche von Rothes als nicht endgültig gelöst anerkennen wird — sie müßten in einer dringend notwendigen kritischen Geschichte der christlichen Kunst im 19. Jahrhundert behandelt werden —, so ist das Buch in seinem hingebenden Eifer für die Wertschätzung Fugels geeignet, allen Freunden seiner Kunst eine wertvolle Gabe zu sein.

Dann schließlich noch in diesem Abschnitt ein kleines Buch über einen bei uns im Reich ziemlich unbekannten Künstler: Michel Blümelhuber (von Prof. Rudolf Sterlike. Aus der Reihe der Eckart-Kunstbücher des Eckart-Verlages, Wien 1925). Blümelhuber ist ein Spezialist seines Faches, ein Mann, der sich vom Messerschmied in der österreichischen Eisenstadt Steyr zum berühmten und kunstvollen Stahlschneider durchgerungen hat, ein Mann nicht nur von höchstem technischen Können, sondern von einer echt germanischen, fast mittelalterlichen Phantasiefülle. Von kirchlichen Arbeiten ragen einige Kruzifixe und besonders der Domschlüssel zum neuen Linzer Dom hervor. Wir hoffen gelegentlich über ihn in dieser Zeitschrift Abbildungen seiner Werke bringen zu können. Das Buch ist gut ausgestattet und nett geschrieben.

Georg Lill

KALENDER UND JAHRBÜCHER

Auch in diesem Jahre wollen wir einen kurzen Blick auf die künstlerische Gestaltung unserer Jahreskalender werfen, weil sie wie nichts anderes imstande sind, ständig und folgerichtig in den breitesten Massen des Volkes, die sonst kaum mit Kunst und Literatur zu erreichen sind, richtige Vorstellungen von Illustrationskunst zu erwecken, was aber leider meistens am wenigsten bedacht wird.

An erster Stelle darf hier der »Kalender der Waldstätten«, 3. Jahrgang (Verlag Gebr. J. und F. Heß, Engelberg b. Basel), genannt werden. Mit vorbildlichem Takt werden Abbildungen gebracht, die als Holzschnitte, Federzeichnungen, Linoleumschnitte sich besonders für das rauhere Werkdruckpapier eignen. Daneben kommen Abbildungen nach modernen Gemälden und Plastiken, Bilder aus der Denkmalpflege, nach alten Holzschnitten und volkstümlichen Theatergestalten. Druckanlage und Ausstattung ist ausgezeichnet, ohne das Volkstümliche außer acht zu lassen. In Abbildung wie Text merkt man deutlich, daß wirklich ein im edelsten Sinne des Wortes volksbildender Geist hinter diesem Kalender steht.

Der »Regensburger Marienkalender«, 62. Jahrgang (Verlag Friedrich Pustet, Regensburg, M. 0.60), einer der verbreitetsten Kalender in deutscher Sprache, ist leider von dem begrüßenswerten Anlauf, den er einige Jahre unter Peter Dörfler genommen, schnell wieder heruntergesunken, nachdem man dem, der einen neuen Hebel- oder Alban-Stolz-Kalender, wenn auch in anderer Art, hätte schaffen können, den Laufpaß gegeben. Die Titelköpfe der Monate sind beschämend dürftig, das Titelblatt kitschig. Die Textabbildungen schwanken zwischen üblichen Klischeebildern in Familiengeschmack und einigem wenigen Besseren, das wohl noch als Überrest vorhanden war. Von einheitlichem Wollen keine Spur mehr. Auch hier kann man, wie an vielem anderen, eine erwachende Reaktion im Kulturschaffen des katholischen Deutschlands fühlen, nachdem man nach der Revolution einen kühnen, aber ach allzu kurzen Anlauf zum Besseren genommen hatte.

Auf der alten Höhe dagegen hat sich der vorbildlich schöne Abreißkalender »Dürerkalender für Kunst und Kultur«, herausgegeben von Karl Maußner, 14. Jahrgang (Veröffentlichung des deutschen Kulturarchivs, 224 S., Dürer-Verlag, Berlin-Zehlendorf, M. 3.—), gehalten. Die großen, schönen Abbildungen setzen sich wesentlich aus Handzeichnungen, Kupferstichen, Radierungen und plastischen Werken zusammen, die auch versierten Kunstfreunden weniger bekannt oder unbekannt sind. Die Texte auf der Rückseite bringen wieder viel Religiöses. Auch dieser Jahrgang bestätigt von neuem das alte Lob, daß es sich um einen der besten deutschen Kalender handelt.

Von den landschaftlichen Kunstkalendern sei der älteste, »Die altfränkischen Bilder«, 33. Jahrgang, von Geheimrat Dr. Theodor Henner (Verlag Universitäts-Druckerei H. Stürtz, Würzburg, M. 2.—) an erster Stelle genannt. Wieder vereinigt der Text in altbewährter Weise Geschichte und alte Kunst. In gemütvoller und doch sachlicher Weise wird über Darmstadt, Stift Hang, Seligenstadt a. M., die Juliusspital-Apotheke, Veitshöchheim, Himmelspforten und Werneck geplaudert. Die Ausstattung ist wieder hervorragend.

Auch der »Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst«, 23. Jahrgang, herausgegeben von Hans Kiener (Verlag Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., München, M. 2.—) bringt eine Reihe wertvoller Aufsätze über König Ludwig I. (H. Kiener), Karl Rottmann (Ulrich Christoffel), über Schloß Lustheim (F. A. Bayer), zum Augsburger Rathaus (A. Stange), zum einem Bild der Himmelfahrt Mariä von F. Mathias Kager in Feldkirch (H. Nasse), über das Städtchen Berching (Felix Mader), Kloster Ursberg (Josef Christa). Die Umschläge zieren farbige Tafeln nach Schraudolph und Süßmaier, im Text finden sich treffliche Abbildungen.

Einen besonderen Schmuck zeigt die »Hessenkunst«, 21. Jahrgang. Herausgegeben von Prof. Chr. Rauch (Marburg, Elwertsche Verlagsbuchhandlung, G. Brunn, M. 4.—). Von einem ganz jungen Maler, Wunibald Großmann, sind zwölf farbige Miniaturbilder aus dem Leben der heiligen Elisabeth beigesteuert, die in fast persischer Farbenglut und herber, strenger Stilisierung gehalten sind. Man darf diese Illustrationen ohne Übertreibung als hervorragend bezeichnen. Der kunsthistorische Text bringt Aufsätze über den Elisabethbrunnen und die mittelalterliche Kapelle bei Schröck, das Schutzgehäuse des Elisabeth-Schreins, romanische Figurenschlüssel, althessische Stickereien, alles sehr instruktive und fachwissenschaftliche Aufsätze.

In diesem Jahre können wir auch einige Jahrbücher der christlichen Kunst besprechen. Ein erfreulich tapferes Büchlein ist das Jahrbuch der »Societas sancti Lucae«, die »Ars sacra«, Schweizerisches Jahrbuch für christliche Kunst, Annuaire Suisse d'art sacré, 1. Jahrg. (Verlag Gebr. J. und F. Heß, Basel, Fr. 4.—). Der Text geht weit über den momentanen Zweck hinaus und legt grundsätzlich die heutigen Aufgaben der christlichen Kunst fest. Univ.-Prof. G. de Reynold, Bern, spricht in seinem kurzen Vorwort einen Satz aus, der aus dem Lande Calvins und Zwinglis doppelt bedeutsam anmutet: »Et parce qu'une religion incapable de produire un art, de susciter et d'inspirer des artistes, serait incomplète, donc fausse«. Wichtiges »zum Problem der kirchlichen Kunst« bringt Univ.-Prof. Martin Wackernagel, Münster. Kritisch, aber doch gemäßigt bewegt er sich auf derselben Linie, die wir hier bewußt in der Zeitschrift vertreten, resp. vertreten müssen, wenn wir den deutschen Katholizismus in Fragen der Kunst nicht auf Abwege führen wollen. Auch er predigt Verständnis nach beiden Seiten zum Publikum wie zu den Künstlern, damit wir wieder zu einer Gemeinschaftskunst kommen. Wertvolle Erläuterungen zu den Bestimmungen des kanonischen Rechts trägt Pfarrer Alois Süß, Meggen, bei. Bei streng kirchlicher Wahrung des Aufsichtsrechts der Kirche und Ablehnung jeder »Ausstellungspraxis« in der Kirche tritt er überzeugend für die Möglichkeit einer Fortentwicklung ein, weil auf diesem Standpunkt die Kirche praktisch seit Jahrhunderten steht. Besonders feinsinnig ist der Aufsatz »L'art religieux en Suisse romande« von dem Künstler Alexandre Cingria, von dem auch die berühmte Broschüre »La décadence de l'art sacré« stammt. Man lese diesen hoffnungsfreudigen Aufsatz selbst nach, besonders diejenigen, die sich noch gegen die neue Richtung in der kirchlichen Kunst sträuben. Es ist staunenswert, was unter dem verständnisvollsten Schutze des hochw. Herrn Bischofs von Genf in der welschen Schweiz im letzten Jahre für wertvolle Kunstwerke geschaffen werden konnten. Hier scheint das lang ersehnte innige Zusammenarbeiten zwischen kirchlicher Behörde und Künstlern zur Tatsache geworden zu sein! Vielleicht geschieht auch in Deutschland einmal etwas Ähnliches! Das Büchlein begleiten 24 Abbildungen nach Bildern, Fresken, Glasfenstern, Plastiken, kunstgewerblichen Arbeiten und Kirchenbauten, die alle auf einem erfreulich hohen Niveau stehen. Wir werden demnächst über diese Dinge in der Schweiz ein eigenes Heft bringen.

Das Schweizer Jahrbuch zeigt uns, wie größere Diözesen, vielleicht auch einzelne Landschaften einen Rechenschaftsbericht ihrer künstlerischen Jahresarbeit geben sollten. Vom Erzbistum Köln liegt die Kunstgabe des »Vereins für christliche Kunst« vor, herausgegeben von Prof. Wilhelm Neuß (Verlag Dr. Benno Filser, Augsburg). Ein warmes Geleitwort S. Eminenz des Herrn Kardinals Schulte leitet sie ein, die Aufsätze handeln von mittelalterlichen Kreuzigungsdarstellungen rheinischer Handschriften (W. Neuß), Neuentdeckte Wandmalereien im Kloster Steinfeld (Dr. J. Kurthen) und Neuordnung des Kölner Diözesanmuseums (Dr. J. Eschweiler). Gute Abbildungen begleiten den Text. Besonders erfreulich aber erscheint mir das Versprechen, zukünftig auch über neue Kunst zu berichten. Die Kölner Erzdiözese müßte jährlich genügend Material bieten, um sowohl über Konservierungsarbeiten wie über neuentstandene Werke in ihren Kirchen eine glänzende Schau zu bieten. Erst dann würde eine solche Jahresgabe lebendig und wirkungsvoll weit über die Grenzen der Diözese hinaus.

Von der »Österreichischen Gesellschaft für christliche Kunst« liegt auch eine begrüßenswerte Jahresgabe vor, über die Dr. Weißenhofer auf S. 126 berichtet.

Georg Lill

VERÖFFENTLICHUNGEN ÜBER ITALIENISCHE CHRISTLICHE KUNST

Antonio da Padova, von Pater Vittorino Fachinetti O. M. 300 Seiten, 414 Illustrationen und 3 Tafeln. Randleisten von Elisa Romei. 4°. Lire 120.—. Verlag: Casa editrice Santa Lega Eucaristica. Milano 1925.

Es ist dieses das erste Monumentalwerk über den heiligen Antonius von Padua, das mit großem Fleiß alles bisher bekannte Material, sei es nun historischen oder ikonographischen Charakters, zusammengetragen hat, und nun erst ermöglicht, den außerordentlichen Einfluß, den dieser bedeutende Prediger in seiner Zeit und später ausübte, in seiner ganzen Tragweite zu würdigen. Uns interessiert in diesem Werk vor allen Dingen der hagiographische Teil. Die Reproduktionen gehören zum Besten, was in den letzten Jahren in Italien geleistet worden ist. Auch dieser Verfasser hat nicht versäumt, den bibliographischen Teil auszuarbeiten. Ich erachte es für nötig, ausdrücklich auf die Bibliographie hinzuweisen, da in vielen größeren Publikationen der letzen Zeit, auch deutscher, diese oft ganz vernachlässigt ist. Das Werk verfehlt einen großen Teil seiner Aufgabe, wenn der Verfasser dem Leser nicht die Möglichkeit gibt, sich über den einen oder anderen Punkt an den Quellen selber Aufklärung zu suchen und zu finden.

Über den heiligen Antonius von Padua wäre nun das große Werk geschrieben, und wer macht sich jetzt daran, dem noch viel volkstümlicheren heiligen Franz ein ähnliches Denkmal zu setzen?

Unter dem Titel Italia Sacra — Le Chiese d'Italia bringt die Società tipografica editrice Pubblicità Italiana in Mailand eine Zeitschrift heraus, deren Ziel es ist, alle Studien über italienische Kirchen in einer Art Archiv zu sammeln. Das erste Heft, das im April erschien, ermöglichte es noch nicht, über die Einstellung der Zeitschrift Genaueres festzustellen. Druck und Klischees sind erstklassig. Es bleibt abzuwarten, wie sich das Blatt entwickelt. Preis: Jahresabonnement Lire 96.— Einzelheft in 4° Lire 8.—.

Angelo Lipinsky

Feulner, Adolf, Deutsche Kunstführer. 8°. Augsburg, Dr. Benno Filser, 1925 ff.

Um einem praktischen Bedürfnis abzuhelfen, hat sich der rührige Verlag Dr. Benno Filser entschlossen, eine Reihe deutscher Kunstführer herauszugeben und für die Leitung dieser Ausgabe den rechten Mann in Adolf Feulner gefunden. Gleichzeitig wird eine Serie von deutschen Kunstführern an Rhein und Mosel unter der Leitung von Egid Beitz veröffentlicht, in gleichem Format und in gleichem Umfange. Bisher sind in der Serie A Kloster Wiblingen von Adolf Feulner (1), Kloster Maulbronn von Werner Richard Deutsch (2) und Kloster Blaubeuren von Julius Baum (3) erschienen, in der Serie B nur Kloster Heisterbach von Egid Beitz. Die Hefte wollen den Besucher der betreffenden Klöster zunächst in aller Kürze mit der Geschichte des Klosters und dann mit der Geschichte und dem Werte der einzelnen Bau- und Kunstdenkmäler bekannt machen und ihn dieselben so richtig verstehen und einschätzen lassen. Schade, daß Feulner bei Wiblingen übersehen hat, in der Einleitung die Geschichte des Klosters zu bringen, sie ist für den Besucher doch auch wichtig. Wir haben überall, bei allem Bestreben populär zu sein, wissenschaftliche Arbeiten vor uns, welche auch die neuesten wissenschaftlichen Ergebnisse verwertet haben. Über $1^1/_2$ Dutzend gute Tafelbilder und mehrere Textabbildungen wollen dem Besucher dieser Kunststätten eine dauernde Erinnerung geben, sie machen aber auch das einzelne Heft allen Freunden deutscher Kunst und deutscher Klöster wertvoll. Merkwürdigerweise fehlt überall eine Gesamtansicht von heute und auch ein Bild, das uns das Kloster in seiner früheren Gestalt zeigen würde, als es noch im Ordensbetriebe gewesen ist. Es wäre doch leicht gewesen, die betreffenden Bilder beizubringen. Zweifellos stellt dieses Unternehmen Filsers eine deutsche Kulturtat dar; sie kommt dem heute so stark betonten Heimatgedanken sehr weit entgegen. Es ist nur zu wünschen, daß der schnelle Absatz des bisher Gebotenen den Mut und die Mittel des Verlages stärkt, um recht schnell alle bedeutenderen deutschen Klöster und Kirchen in dieser Aufmachung herausgeben zu können. Michael Hartig

Der Deutsche und das Rheingebiet. Mit 37 Karten und 17 ganzseitigen Abbildungen. Herausgegeben von Professoren der Universität Halle-Wittenberg. Halle 1926, Buchhandlung des Waisenhauses.

Zehn Professoren der berühmten Universität unternehmen das Werk, ein alle wesentliche Fragen berührendes Buch über den Rhein und seinen deutschen Charakter zu schreiben nach den Bedingungen der Rassen, Sprache, Wirtschaft, Kunstbetätigung wie überhaupt nach der ganzen Geschichte dieses Schicksalsstromes. Hier interessiert der Aufsatz des Hallenser Kunsthistorikers, des ja aus seiner Münchener Zeit bekannten Professors Paul Frankl. Ihm liegt sicherlich chauvinistische Rassetümelei fern; als viel zu ernster Denker hält er sich von Dingen außerkünstlerischer Art abseits. Aber, wo die Merkmale einer kumulativen Individualerscheinung, wie es die deutsche Kunst längs des Rheins in all ihren vielfältigen Äußerungen ist, zwingende Schlüsse auf die Zugehörigkeit zur großen deutschen Stammesgemeinschaft nicht nur zulassen, sondern dringlich fordern, da ist eine eindeutige Stellungnahme im Interesse der Teile nicht minder als des Ganzen ebenso erforderlich. Durch diese höchsten Blüten des Nationalen erst gelangt auch da die deutsche Kunst zu ihrer internationalen Bedeutung, die Verwaschenes nicht erreichen kann. Die einander geschickt gegenübergestellten Abbildungen deutscher und französischer Monumente, Plastiken oder Gemälde zeigen immer aufs neue, daß »Deutschlands größte Leistung die Überfülle individueller Lösungen ist... Die Franzosen haben das Straßburger Münster und den Isenheimer Altar erworben, besitzen können sie diese Werke erst, wenn sie deutsch werden, — ich meine deutsch im Geiste«. Das würde aber noch lange nicht heißen, daß unser innerer Besitz an diesen höchsten deutschen Kunstleistungen auch nur um ein weniges geschmälert werden könnte. Was bedeuten politische Grenzen gegenüber den stärkeren Bindungen aus mehr als tausendjähriger Geschichte!? Gehrig

I Fioretti di San Francesco, illustriert mit 29 Holzschnitten und zahlreichen Randleisten und Initialen von Francesco Gamba. Einleitung von Padre Vittorino Fachinetti. XX und 210. Gr.-8°.

Società editrice di arte illustrata — Roma 1926. Lire 120.— ca.

Diese Ausgabe ist einzig durch ihre Illustrationen bemerkenswert, die einmal die negative Seite der Franciscusillustration zeigen. Gamba versuchte einen primitiven Stil in seine Holzschnitte hineinzubringen, der aber auf den ersten Blick gesucht wirkt, und auch sonst sind die Randleisten und sonstiger Buchschmuck frostig und hart. Die Aufmachung des Werkes ist sehr prätentiös. Starkes Büttenpapier, Pergamenteinband usw. Angelo Lipinsky

Briefkasten der Redaktion

Herrn Pfarrer I. R. i. D. u. a. Nach Ihrer Meinung sollten wir uns in der Zeitschrift gegen die mannigfaltigen Angriffe in periodischen und Tageszeitungen wegen unserer künstlerischen Einstellung zur Wehr setzen. Glauben Sie wirklich, daß durch eine Apologetik irgend jemand, der schlechten Willens ist, sich überzeugen läßt oder nicht vielmehr die Gefahr vorhanden ist, daß er mit einer hochmütigen und verbohrten Duplik nur alte Vorwürfe wiederholt? Nicht mit einer mehr oder weniger negativen Verteidigung, sondern mit positiven Darbietungen glauben wir der Entwickelung der christlichen Kunst besser dienen zu können. Unsere theoretische Rechtfertigung finden unsere Leser in Jahrgang XXI (1924/25), S. 65 ff., und Jahrgang XXII (1925/26), S. 207 ff., unsere praktische mögen sie jedem neuerscheinenden Heft entnehmen. Wer unvoreingenommen ist, wird unser gerechtes Abwägen nach zwei Seiten anerkennen müssen. Wir können nicht mehr tun, als das Beste von Rechts und Links nach unserer objektiven Erkenntnis aus dem Vorhandenen auswählen. Wenn einige glauben, es käme mehr auf die Künstler als auf die Kunsthistoriker an, so haben sie ohne Zweifel völlig recht. Auch wir veröffentlichen nur Werke von Künstlern, allerdings infolge unserer künstlerischen Schulung vielleicht Werke von andern, als jene wählen würden. Ihre Anerkennung hat uns sehr gefreut. Sie ist nicht die einzige, Gott sei Dank; Geistliche, Künstler und Laien schreiben uns ihr Einverständnis. Und den besten Beweis, daß eine immer wachsende Zahl mit unserer Einstellung einverstanden ist, mögen Sie daraus ersehen, daß unsere Abonnentenzahl seit 1. Oktober um das Doppelte der nun einmal unvermeidlichen Abgänge zugenommen hat. Beste Grüße auch an Ihre Confratres!

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstr. 1. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

WEBEREIWERKSTÄTTE IN DEN »OSTDEUTSCHEN WERKSTÄTTEN« ZU NEISSE
IM HINTERGRUND OFEN MIT EINGESETZTEN FIGURENKACHELN

KRIPPE, TERRAKOTTA GLASIERT. — Nr. 804: H. 31 cm, Br. 70 cm

DIE OSTDEUTSCHEN WERKSTÄTTEN ZU NEISSE

1. ZUR EINFÜHRUNG

Von GEORG LILL

Theoretisch sind wir deutsche Katholiken uns schon seit langem klar, daß unsere religiöse Haus- und Devotionalienkunst oder auch mit einem andern Worte unsere »religiöse Volkskunst«, wenn wir dies Wort im weitesten, umspannenden Sinn gebrauchen, sich auf einem beschämend tiefen Niveau befindet. Über die Scheußlichkeiten dieser seelen- und lieblosen Betätigung geschäftskundiger Unternehmer ist kein weiteres Wort an dieser Stelle zu verlieren, denn die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« und ihre Zeitschrift sind aus dem niederdrückenden Gefühl der ganzen Minderwertigkeit der religiös-kirchlichen Kunst vor 34 Jahren entstanden. Schwieriger war nur immer die Frage, wie ist diesem Übelstande abzuhelfen. Die vielen Aufsätze und Artikel, die Reden und Programme haben so gut wie nichts geholfen; kann doch niemals eine negative Abwehr, ein kritisches Aburteilen schon für sich einen positiven Wert schaffen; man muß eben etwas Besseres an die Stelle setzen können.

Auch der einzelne Künstler kann in diesem Punkte wenig helfen. Er kann vielleicht irgendein Modell für eine der vielen kirchlichen Kunstanstalten schaffen. Wie es aber auf die Dauer dort ausgeführt wird, darüber kann er nicht wachen. Wie viele Künstler sind außerdem imstande, sich in eine bestimmte handwerkliche Bedingung mit dem ersten Schlage so einzuleben, daß praktisch mit dem Entwurfe etwas zu machen ist? Gewiß haben einzelne Künstler gerade in den letzten Jahren reizende kleine Keramiken, Metall- und Wachsarbeiten geschaffen. Sie an das Publikum heranzubringen, wird die Aufgabe der »Deutschen Gesellschaft« sein müssen, wie sie dies jetzt schon mit ihrem »Ratgeber für Keramik« getan hat. Der Künstler wird aber solche Sachen nie fabrikmäßig betreiben können; auch diese Werke werden immerhin nur in einer gewissen beschränkten Herstellung möglich sein.

Was wir nötig haben, ist jedoch die massenhafte, serienweise Herstellung von guter volkstümlicher Kunst, die durch die Art ihrer Herstellung so billig geliefert werden kann, daß sie wirklich mit dem Schund in unseren Devotionaliengeschäften und kleinen Buchläden in Konkurrenz auf Leben und Tod tritt. Der moralische Druck muß dank der finanziellen Grundbedingung so stark werden, daß auch der Blindeste Schundgeschäfte meidet, weil er für das gleiche Geld etwas viel Schöneres bekommen kann. Nachdem

man unsere bisherigen Devotionaliengeschäfte und kirchlichen Kunstanstalten leider nicht kirchlich verbieten kann, müssen sie nunmehr gezwungen werden, sich umzustellen oder zu schließen.

Bisher schien dies alles Theorie, ja Phantastik. Heute ist dem anders. Durch eine fast schicksalshafte Fügung trafen sich auf der Katholischen Akademikertagung zu Dresden im Jahre 1924 zwei Männer. Der eine war Pfarrer Alfred Hadelt in Altwette bei Neiße, der nunmehrige Provinzialkonservator von Oberschlesien, ein verdienter und furchtloser Verfechter wahrer christlicher Kunst in einer Gegend, die besonders erschreckend im 19. Jahrhundert unter dem Verfall schöpferischer christlicher Kunst gelitten hat. Er erkannte die besondere künstlerische Eignung in Professor R. A. Zutt, einem echten Alemannen voll Kindlichkeit und Phantasie, voll Scherz und Ernst, voll von rasendem Arbeitseifer, der aber ebensogut Stunden träumerischen Behagens und Genießens zu schätzen weiß. Zwei Eigenschaften, die ganz selten in dieser Vereinigung sind, machen seine Stärke und damit erst den Erfolg einer derartigen Arbeit aus: seine künstlerische Formphantasie hält mit der technisch-handwerklichen Bewältigung vollkommen die Wage. Was bisher in Neiße geschaffen und organisiert wurde, mag von den Berufensten gesagt werden; was die kirchliche Kunst dabei gewinnt, darüber mag ein bewährter priesterlicher Kunstkenner sich äußern. Was aber das deutsche katholische Volk zu tun hat, darüber, so hoffen wir, werden die nächsten Jahre entscheiden.

2. IHRE ENTSTEHUNG

Von ALFRED HADELT

Wiederholt hatte man, seit mit der Verflachung und dem Verfall der kirchlichen Kunst in der Mitte des vorigen Jahrhunderts auch ein furchtbarer Tiefstand der christlichen Hauskunst eintrat, versucht, diesem Übelstande abzuhelfen und in Ausstellungen den ganzen Gegensatz zwischen Einst und Jetzt auch weiteren Kreisen vorzuführen und unsere Künstler zu einer Neubelebung dieses, für das religiöse Leben unseres Volkes so wichtigen Gebietes, anzuregen. An Stelle des bisherigen eitlen Tandes sollten nur wirklich religiöse Kunstwerke von tiefer seelischer Wirkung in die Häuser hineinkommen. Schuld an dem Tiefstand der religiösen Hauskunst trug ja vor allem die vollständige Industrialisierung dieses Kunstzweiges in der kirchlichen Kunstanstalt und dem Warenhaus.

Gleich unserer alten guten Devotionalienkunst, die einst so tief aus dem Volke schöpfte und das ganze religiöse Leben unserer Vorfahren so schön verklärte, meistens von der Hand schlichter Handwerker entstanden, von denen das Wort des Dichters gilt: »Er goß auch Lieb' und Glauben mit in die Form hinein«, mußte auch unsere Hauskunst, künstlerisch wie technisch, auf eine ganz neue Grundlage gestellt werden, sollte sie ihren Eigenwert in sich tragen und würdig sein, wie ihre Vorgängerin von Generation zu Generation vererbt und geschätzt zu werden. In diesem Sinne entstanden die Ostdeutschen Werkstätten für christliche Kunst und Kunstgewerbe in Neiße, die im Oktober 1924 eröffnet wurden. Zwar war man sich über die Ziele des Instituts klar. Es galt hier, aus der vertieften religiösen Auffassung unserer Zeit und dem Bedürfnisse unserer Verhältnisse heraus, die christliche Kunst und auch das gesamte Kunsthandwerk neu zu beleben, eine Beratungsstelle zu schaffen für Klerus und Volk, für Kommunen und Korporationen des öffentlichen Rechts, die kunstgewerblich arbeitenden Kreise Oberschlesiens und unserer schlesischen Heimat, ja auch weit darüber hinaus zu gemeinsamer Arbeit zusammenzufassen, zu fördern und wirtschaftlich zu stützen, dem Volk in einer Zeit schwerster materieller Not die alten Quellen religiöser Gemütserhebung zu erschließen. Das Institut sollte also dem Gemeinwohl dienen. Die Stadt Neiße mit ihren alten kirchlichen Kunstschätzen, mit einer hier noch durch keine Industrialisierung geschwächten Tradition des Handwerks boten genügend Unterlagen und Anregungen. Schwieriger aber war es, die richtigen Mittel und Wege zu diesen Zielen zu finden, zumal das Institut in Deutschland ohne Vorbild dasteht.

Die enge Verbindung mit der Tagung für christliche Kunst gab dem Unternehmen von vornherein ja seine Richtung und weit über Schlesien hinaus eine gewisse Autorität.

HAUSZEICHEN ODER OFENKACHELEINSATZ:
MUTTERGOTTES. FAYENCE GLASIERT
Nr. 401: H. 30 cm

HAUSZEICHEN ODER OFENKACHELEINSATZ:
MUTTERGOTTES. FAYENCE GLASIERT
Nr. 402: H. 32 cm

OFENEINSATZ: ST. FLORIAN. FAYENCE GLASIERT
Nr. 137: H. 30 cm, Br. 50 cm

HAUSZEICHEN ODER OFENKACHEL: KRIPPE
FAYENCE
Nr. 115: H. 18 cm

R. A. ZUTT: ENGELSKÖPFE, TERRAKOTTA
Nr. 134: H. 35 cm

HAUSALTÄRCHEN: MUTTERGOTTES ALS OSTERGESCHENK, FAYENCE
Nr. 603: H. 40 cm

SCHALK: HAUSALTÄRCHEN: MUTTERGOTTES FAYENCE
Nr. 127: H. 43 cm

Es sollte mit ernstem künstlerischen Willen vor allem an der Hebung der christlichen Hauskunst im Osten Deutschlands arbeiten. Dilettantenarbeit war damit auf die Dauer ausgeschlossen.

Viel wichtiger aber war noch die Frage der Leitung. Hierfür kam nur eine überragende reife Künstlerpersönlichkeit in Betracht, deren Name an sich ein Programm bedeutete, die zugleich außergewöhnliches Organisationstalent besaß und der in jeder Hinsicht langjährige, reiche Erfahrung zur Seite stand. Mit Professor Zutt, einem anerkannt tüchtigen Künstler von seltener Vielseitigkeit, der auch für unser Gebiet eine mehr als 20jährige Erfahrung hinter sich hatte, der in Ungarn, sicher nicht zur Unehre des deutschen Ansehens, im Auftrage der Regierung das Kunstgewerbe und im Verein mit dem dortigen Episkopat und Klerus auch die christliche Hauskunst in großzügigster Weise mit außerordentlichem Geschick und Erfolg organisiert hatte, war auch diese Kraft gegeben. Die warme, verständnisvolle Aufnahme von seiten der Behörden und namentlich der oberschlesischen Architektenkreise, die in ihm einen langersehnten künstlerischen Berater und Mitarbeiter sahen, dann der ganz einzigartige historische Reiz der alten, an italienische Vorbilder erinnernden Bischofsstadt, vor allem aber die alte, gute künstlerische Tradition der Stadt auf handwerklichem Gebiete mit dem noch jungfräulichen Boden Oberschlesiens als Hinterland und Absatzgebiet, das alles ließ ihn bald zu der Überzeugung kommen, daß kaum eine Stadt geeigneter sei für eine solche ideale künstlerische Aufgabe im Osten Deutschlands, für die es sich wohl lohne, seine reichen mit Herzblut erkauften Erfahrungen einzusetzen und damit sein Lebenswerk zu krönen. Fasziniert von der Größe und Bedeutung der sich eröffnenden Aussichten für eine Aufgabe, der er bisher ja seine besten Kräfte gewidmet, vertiefte er sich mit hingebendster Liebe in die kulturelle und künstlerische

Geschichte Oberschlesiens und entdeckte immer mehr innere Zusammenhänge und gleichartige Verhältnisse mit seinem früheren Wirkungskreis, alles Umstände, die ihm seine Tätigkeit nur noch reizvoller erscheinen ließen. Denn das stand ja fest, sollte das gute deutsche alte Handwerk wieder in neuer Blüte erstehen — und diesem vor allem wollte ja Zutt dienen —, so durften alle Versuche zur Hebung desselben nicht von der Großstadt und der Kunstschule aus unternommen werden, sondern es mußte dort begonnen werden, wo heute wie vor 400 Jahren das Handwerk gepflegt wird, nämlich in der Werkstatt, freilich unter Einsetzung aller Faktoren, die uns inzwischen technisch weitergebracht haben.

Zutt trat nun bald mit seinem Programm hervor, für dessen Erfolg sein Name und seine bisherige Tätigkeit Bürgschaft gaben, freilich großzügig genug, um, wenn es sich in diesem Maße verwirklichen ließe, Neißes Vormachtstellung in kultureller und künstlerischer Hinsicht im Osten ein- für allemal festzulegen. Die städtischen Körperschaften erkannten auch die Bedeutung der Stunde für Neißes Zukunft.

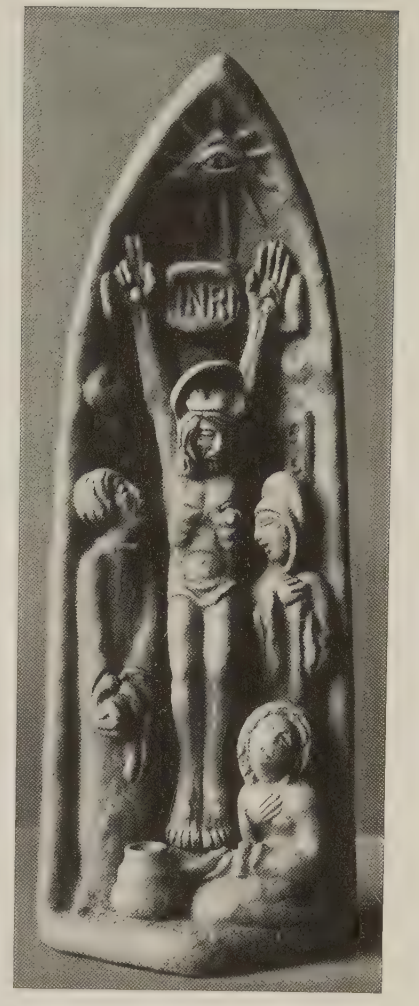
Zutt war frühzeitig, schon zu seiner Studienzeit in München, als hervorragender Zeichner hervorgetreten, und dort während seiner Lehrjahre befaßte er sich mit Bildhauerei, malte Bilder, ging bald zu einem Ziseleur, bald zu einem Steinmetz, um die Bearbeitung der Edelmetalle und Steine sich anzueignen. Er verbrachte drei Jahre in Florenz, und die auf antik-klassischer Kunst fußende italienische Renaissance befruchtete nicht unbeträchtlich seine empfängliche Seele. Er ist auch weit mehr als bloßer Kunstgewerbler, als der er frühzeitig weithin bekannt wurde, denn nie hätte er das Ansehen des edelsten Handwerks zu solcher Höhe, seinen Schülern niemals so viel künstlerisches Selbstbewußtsein, solches Ernstnehmen ihrer Ziele einflößen können, wenn er nicht selbst ein bildender Künstler von Rang, ein hervorragender Bildhauer mit geistigen, über jene der angewandten Kunst hinausgehenden Problemen wäre. Das Eigenartige seiner Erscheinung liegt eben darin, daß er, der ohne Ausnahme alle Zweige des Kunstgewerbes mit gleichem Erfolg pflegte, in jeder kleinen Goldschmiedearbeit, in jeder Plakette und jedem keramischen Entwurf durch dieselbe Einheitlichkeit der Formgebung, dieselbe Intensivität der Durchbildung sich als die unverkennbare gleiche künstlerische Individualität zeigt, die in seinen größeren Skulpturen, seinen polychromen Bildwerken vor allem und in seinen Malereien den angemessenen Ausdruck erstrebt.

So hat er auch bald dem Neißer Institut den Stempel seiner künstlerischen Persönlichkeit aufgedrückt. Professor Zutt richtete auch früher schon neben der Leitung der Werkstätten sein Augenmerk stets auf das Bedürfnis des Publikums und brachte als Künstler von einer schier unglaublichen Produktivität eine ungeheure Menge von trefflichen Mustern heraus, deren innerer Wert diesen Gegenständen stets einen großen Absatz sicherte.

Er konnte mit praktischem Erfolg darauf hinweisen, daß das moderne Kunstgewerbe der seelenlosen Fabrikware gegenüber nur dann konkurrenzfähig ist, wenn es den Feind in seinen eigenen Stellungen angreift, wenn der Gewerbekünstler neben der Pflege des Einzelwerks auch die Massenherstellung in den Kreis seiner Tätigkeit einbezieht. Er scheute sich nicht, dem von Künstlern bisher kaum der Beachtung gewürdigten Massen-Maschinenprodukt seine ganze Sorgfalt und künstlerische Kraft zuteil werden zu lassen. Zutts Name bedeutet auch auf diesem Gebiete ein Programm, ebenso wie in kunstpädagogischer Hinsicht.

Professor Zutt ist nicht nur Meister, sondern auch Mitarbeiter und Freund seiner Schüler, auf deren Seelenleben er ganz besondere Rücksicht nimmt. Niemand bedarf ja auch mehr der seelischen Einwirkung als der angehende schaffende Handwerker und Künstler. Die Willenskraft des Schülers kann allzuleicht durch Aufgaben, die seine Fähigkeiten übersteigen, lahmgelegt werden, was ihm fürs ganze Leben die Schaffensfreudigkeit nimmt und mit sich selbst unzufrieden macht. Deshalb betont Zutt in seinem Programm, daß er seine Ziele mit den primitivsten Mitteln zu erreichen wünscht, daß jeder tiefer fühlende, wenn auch nicht mit besonderen Fähigkeiten begabte Schüler an der Arbeit Anteil haben soll. Praktisch wird die Frage so gelöst, daß der Schüler sich nicht sofort endgültig an ein bestimmtes Fach binden muß. Er eignet sich zunächst nur die Grundelemente eines Faches an, beobachtet die Arbeiten anderer, aus dem gleichen oder anderen Gebieten. Fühlt er dabei, daß ihn seine Arbeit nicht befriedigt, daß ihn seine Hand mehr

HAUSALTÄRCHEN: MUTTERGOTTES
FAYENCE
Nr. 601: H. 25 cm



HAUSALTÄRCHEN: KREUZIGUNGS-
GRUPPE, TERRAKOTTA
Nr. 135: H. 30 cm

ZIRNBAUER: STIGMATISATION DES HL. FRAN-
ZISKUS, FAYENCE
Nr. 128: H. 35 cm

für einen anderen Gewerbezweig bestimmt, so tritt er zu jenem Fach über. Aber was immer er macht, auch das allereinfachste, und sei es nur ein gehämmertes oder gesägtes Schlüsselschildchen, muß Qualität, konkurrenz- und verkaufsfähig sein. Nicht zu dilettantischer Beschäftigung, sondern zu ernster Arbeit wird ein jeder erzogen.

In Zutts Erziehungsplänen ist auch das Laienpublikum miteinbezogen. Das Ziel seiner »Schule« ist ja, nicht nur künstlerisch Schaffende auszubilden, sondern auch in solchen, die in besonderen Kursen, wenn auch mit noch so beschränkten Zielen, die Mühe und Arbeit, aber auch die Wonne und Lust der praktischen künstlerischen Tätigkeit kennengelernt haben, ein sich an der Kunst erfreuendes und die Kunst würdigendes Geschlecht zu erziehen und damit die Aufnahmefähigkeit für künstlerische Qualitätsarbeit zu erhöhen.

Neiße war ja von jeher der Vorort des oberschlesischen Kunsthandwerks. Auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst zeigte uns das überraschend deutlich die 1905 im Breslauer Kunstgewerbemuseum veranstaltete Ausstellung von schlesischen Goldschmiedearbeiten und das große Prachtwerk über die schlesische Goldschmiedekunst von Hintze und Maßner, durch das Oberschlesien mit einigen seiner schönsten Leistungen in die Kunstwissenschaft eingeführt wurde. Ungarische Vorbilder hatten schon frühzeitig oberschlesische Werkstätten stark beeinflußt und uns die Technik des Drahtemails gebracht. Einen Wendepunkt in der Geschichte des Neißer Handwerks bildete schon vor Jahrhunderten jene Zeit, als aus Österreich und Süddeutschland fremde Meister hier einzogen und dem Kunsthandwerk und vor allem der Goldschmiedekunst, nicht zu ihrem Nachteil, neue Anregungen gaben und letztere in das Fahrwasser des süddeutschen und österreichischen Stiles brachten. Gerade die besten Neißer Goldschmiede, die glücklichsten Neuerer, wanderten aus der Fremde ein und gründeten hier ihre Werkstätten, aus denen jene stattliche Reihe von prächtigen Werken hervorging, die heute noch den größten Schatz der schlesischen Kirchen und Museen bilden und den Ruhm Neißes in der Kunstgeschichte begründet haben.

Wenn Professor Zutt mit den Neißer Werkstätten ein Institut geschaffen hat, das heute längst die Anerkennung in allen Teilen Deutschlands gefunden hat, so darf ganz besonders der Osten Deutschlands stolz darauf sein, denn kaum ist wohl jemand geeigneter als Künstler und Pädagoge, die Tradition einer reichen Vergangenheit in der alten ehrwürdigen wichtigen Bischofsresidenz Neiße aus seiner reichen künstlerischen und technischen Erfahrung heraus wieder neu zu beleben und dem oberschlesischen Handwerk und nicht auch zuletzt der kirchlichen Kunst neue Impulse zu geben und für unser Kunsthandwerk wieder bessere Tage heraufzuführen, die so sehr nottun.

3. IHRE ZIELE UND BESTREBUNGEN

Von R. A. ZUTT

> Motto: Der Mensch soll arbeiten, aber nicht wie ein Lasttier, das unter seiner Bürde in den Schlaf sinkt. Er soll angstlos mit Lust und Freudigkeit arbeiten und Zeit übrigbehalten, seinen Geist und sein Auge zum Himmel erheben, zu dessen Anblick er gebildet ist.
> (Fichte)

Ethik und sittliches Empfinden in der Handarbeit, mechanischen Arbeit wie für jede Produktion zurückzuerkämpfen durch Erziehung und vorbildliche Arbeit, ist eine der vornehmsten Aufgaben des Instituts.

Da der Hauptteil des Lebens für die kommende Generation mit Arbeit ausgefüllt sein muß, ist es eine soziale und kulturelle Frage von allergrößter Bedeutung, der Arbeit wieder einen tieferen Sinn zu geben und diese auf ein höheres sittliches Niveau zu heben. Die Erziehung zur freudig geleisteten Arbeit, zu einer ethisch vertieften Arbeitsleistung auf allen Gebieten ist eine der allerwichtigsten Forderungen unserer Zeit für die heutigen und kommenden Geschlechter.

Das Institut kämpft somit mit allen Mitteln, die ihm zu Gebote stehen, gegen Lüge, Talmi, Schein und Imitation.

Das Institut sucht seinen Wirkungskreis und Einfluß in diesem ethisch hohen Sinne nicht nur auf den Produzenten, sondern auch auf den Kosumenten zu erstrecken. Nicht

nur in der Arbeit und für die Arbeit, sondern für den Arbeitenden selbst, nicht nur für den Gegenstand an sich, sondern auch im Verbraucher soll der Sinn und die Gesinnung für ethisch vertiefte Qualitätsarbeit erweckt werden und für alle diejenigen, in denen noch die Sehnsucht schlummert, daß wahre und anständige Gesinnung in der Arbeit die Vorbedingung sind, ein Volk sittlich und kulturell zu heben. Unter anständiger Gesinnung in der Arbeit und aus der Arbeit heraus verstehen wir alle Arbeit, die auf der Wahrheit aufgebaut ist, keinen Schein hervorruft und keine Lüge ist.

Durch die eigenartige Organisation der Ostdeutschen Werkstätten, die sich auf den bald zwanzigjährigen Erfahrungen aus der Praxis des Leiters des Instituts aufbaut, erhofft das Institut, dieses fast unerreichbare schwierige Gebiet für die Kultur zurückzuerobern.

Die Organisation der Ostdeutschen Werkstätten ist auf folgenden Richtlinien aufgebaut: Die Werkstätten schaffen in ihren Ateliers hauptsächlich nur Modelle, Typen, Muster und dergleichen zur Reproduktion und Vervielfältigung von Einzel- und Massenprodukten auf dem Gebiete des Handwerks, der Kunst, Industrie und Hausindustrie.

Die Werkstätten vervielfältigen also nicht selbst in eigenen Betrieben, sondern geben ihre »Qualitätstypen« von Fall zu Fall an Künstler, Handwerker, Fabrikanten weiter, die mittels Hand und Maschine, en détail und en gros diese vervielfältigen. (Die Qualitätstypen bleiben Eigentum des Verlags.)

R. A. ZUTT: MUTTERGOTTES LA POVERINA
TERRAKOTTA
Nr. 114: H. 1,20 cm

Die Werkstätten selbst aber übernehmen den Vertrieb und Verkauf durch die Leipziger Messen, durch Zwischenhändler oder an Wallfahrtsorten. Sämtliche Artikel tragen ein sichtbares Warenzeichen (Signet), um sie vor schlechter Nachahmung zu schützen. Nur auf diese Weise kann die Schundkonkurrenz bekämpft werden, daß man mit denselben Mitteln arbeitet wie sie, d. h. den Verkauf durch Musterkataloge und ähnliches organisiert und ebenso preiswert und prompt liefert, Zahlungsbedingungen ebenso günstig schafft und so den Käufern in jeder Weise die Anschaffung guter preiswerter Waren erleichtert. Die Organisation ist diejenige eines modernen Verlages, ihre Ziele schließen sich im allgemeinen den Richtlinien des deutschen und österreichischen Werkbundes und ähnlicher Bestrebungen an.

Die Werkstätten bekämpfen und verwerfen jede Lüge oder Imitation in der Herstellung und arbeiten keinesfalls auf den Schein hin, sie bedienen sich jeder neuen technischen Erfindung, soweit diese

WALLFAHRTSMADÖNNCHEN
Nr. P 103 : Porzellan oder
Majolika. H. 13,5 cm

WALLFAHRTSMADONNA
ANNABERG, FAYENCE
Nr. 133 : H. 18,5 cm

ENGELCHEN
PORZELLAN
Nr. 107 : H. 14 cm

KRIPPE, FAYENCE
Nr. 806 : H. 16 cm, Br. 26 cm

WEIHWASSERGEFÄSS: MUTTERGOTTES
FAYENCE. — Nr. 5: H. 12 cm

WEIHWASSERGEFÄSS: MUTTERGOTTES
FAYENCE. — Nr. 3F: H. 16 cm

WEIHWASSERGEFÄSS: ST. JAKOBUS
FAYENCE. — Nr. 14: H. 20 cm

WEIHWASSERGEFÄSS: FISCHSYMBOL
FAYENCE. — Nr. 22: H. 25 cm

in den Rahmen ihrer Produktion paßt und betrachten die Maschine als ein vervollkommnetes Werkzeug.

Die Werkstätten suchen durch die Zusammenarbeit mit Bauämtern, Siedlungsgenossenschaften und dergleichen Unternehmungen einen engeren Kontakt zu gemeinsamem Wirken, so daß die Innen- und Außengestaltung der Häuser, Plätze, öffentlichen Anlagen, Kirchen, Friedhöfe, selbst Fabriken und Industrieanlagen mit ganz besonderer Sorgfalt gepflegt werden können. Alle diese Fragen sollen handwerklich wie künstlerisch bis ins kleinste durchdacht und technisch einwandfrei ausgeführt werden.

Es sind hauptsächlich sozial-kulturelle Ziele unter besonderer Berücksichtigung der christlichen Kulturbestrebungen, die durch Aufträge an das Handwerk, Industrie und Hausindustrie usw. gefördert werden. So wird für eine reelle und gesunde Produktion gesorgt. Dadurch werden neue Arbeitsgelegenheiten geschaffen und letzten Endes damit die religiösen und kulturellen Bestrebungen in Stadt und Land in weitestem Maße gefördert. Der Heranziehung oder Erziehung von Mitarbeitern, namentlich der jungen Generation ist bei der Vielseitigkeit des Betriebes besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Dieser Zweck soll erreicht werden durch Schaffung von praktischen Lehrgängen, durch Seminarkurse für Erzieher und Fachleute und durch Spezialfachkurse für Konsumenten und Produzenten. Durch die Erziehung zum praktischen Qualitätsarbeiten werden verschiedene neue Berufe erschlossen, speziell für Frauen und Mädchen, und alte Berufe wieder neu belebt und gefördert. Um Persönlichkeiten als Mitarbeiter aus nah und fern zu gewinnen, wird der Siedlungsgedanke von Anfang an im Auge behalten, der sich im Laufe der Zeit zur Gründung einer Handwerker- und Künstlerkolonie entwickeln wird, d. h. von Mitarbeitern, die alle diese ausgesprochenen Gedanken unterstützen und fördern. Dadurch hofft man mit der Zeit einen Stamm tüchtiger Mitarbeiter heranzuziehen, um so die Stadt Neiße zu einem kulturellen Anziehungspunkte Deutschlands zu machen. Die Werkstätten suchen so eine enge Arbeitsgemeinschaft in Stadt und Land mit dem kleinsten bis zum größten Handwerker, von der kleinsten Werkstätte bis zur größten Industrieanlage. Mit dieser sollen gemeinsame Arbeitsverbindungen geschaffen werden durch ein rücksichtsvolles, anpassungsfähiges, verständiges und verstehendes Fachwissen in allen Techniken von seiten des Verlages wie auch durch wirtschaftliches und kaufmännisch-praktisches Hineinfühlen desselben in jeden Betrieb. Eine solche Arbeitsgemeinschaft ermöglicht ein freudigeres Arbeiten und ist nicht ohne ethische Nachwirkung, und dadurch eine verfeinerte und veredeltere Produktion vom einfachsten Werkzeug bis zur Maschine auf allen Gebieten des Handwerks, der Kunst, der Industrie und Hausindustrie.

Die Ostdeutschen Werkstätten als Verlag sind wie ein Buchverlag aufgezogen und organisiert, nur mit dem Unterschied, daß statt Werken von Dichtern und Schriftstellern Werke von Bildhauern, Keramikern, Malern, Graphikern und Kunstgewerblern verlegt werden für die Gebiete der christlichen und profanen Kunst.

Durch diese großzügige Organisation ist es den Ostdeutschen Werkstätten gelungen, vorerst auf dem Gebiete der christlichen Kunst den Schund dadurch wirksam zu bekämpfen, daß sie ihre Erzeugnisse in echter und edler Ausführung preiswert unter das Volk bringen.

Es ist nicht die Aufgabe der Ostdeutschen Werkstätten, das Kultur- und Schönheitsbedürfnis der oberen Zehntausend zu befriedigen, sondern für das Volk eine echte und wahre Volkskunst zu schaffen. Oder kurz gesagt, die Ostdeutschen Werkstätten trachten darnach, die Kinderstube des Volkes zu veredeln und damit erzieherisch zu wirken im echtesten und wahrsten Sinne des Wortes.'

4. DIE KÜNSTLERISCHE GESTALTUNG

Von JOSEF KREITMAIER S. J.

Volkskunst ist ein ganz eigenartiges Ding. Eine Kunst, die nichts weiß von Theorien und ästhetischen Grundsätzen, sondern in beneidenswerter Urwüchsigkeit ihre Gebilde hervorbringt, unbekümmert um die große Welt. Wohl hat auch die höhere Kunst befruchtend und anfeuernd auf die Volkskunst gewirkt, aber was übernommen wurde, ist allemal eine Übersetzung in die Formsprache der Volksseele, eine Brechung ins Naive, kindlich Einfältige. Die »Puppe«, im weitesten Sinn genommen, ist das Spielzeug des Volkes wie des Kindes. Rationalismus und Verstandeskultur sind darum die grimmigsten und unversöhnlichsten Feinde der Volkskunst, und sie sind es auch gewesen, die sie tat-

VASEN FÜR ALTAR UND HAUS, FAYENCE

Nr. 901: H. 13 cm Nr. 904: H. 25 cm Nr. 903: H. 15 cm

sächlich zum Erliegen gebracht haben. Seit Jahrzehnten gab es keine lebendige Volkskunst mehr, sondern nur Überreste aus glücklicheren Zeiten und selbst diese Überreste sind mehr und mehr dem neueuropäischen Geiste zum Opfer gefallen. Der Gebildete und Halbgebildete, der mit seiner angelernten Weisheit in die kleinsten Dörfer drang, hat durch sein hämisches Aburteilen das schlichte Volk kopfscheu gemacht, so daß es nicht nur selber nicht mehr wagte, nach den Sternen zu greifen, sondern auch den »wertlosen Plunder und Flitter« aus Großvaters Zeiten wegräumte. Mit modernem Fabrikschund wurden dann die Lücken aufgefüllt.

In der neuesten Zeit ist nun allerdings ein wesentlicher Umschwung in der Wertschätzung der Volkskunst eingetreten. Man hat sich wieder auf die tiefsten psychologischen Grundlagen jeder Kunsttätigkeit besonnen, und unter dieser Rücksicht mußte auch der Kunsttrieb des Volkes eine ganz andere gerechtere Beurteilung erfahren, als sie noch vor kurzem mit dem Anspruch auf Unfehlbarkeit verkündet war. Nun werden die Speicher der Bauernhäuser und die Läden der Antiquitätenhändler nach solchen Erzeugnissen durchsucht und prächtig ausgestattete Bücher über Volkskunst veröffentlicht, wie — um ein Beispiel zu nennen — die Schriftenreihe »Deutsche Volkskunst«, herausgegeben vom Reichskunstwart Edwin Redslob (München, Delphinverlag) [1]).

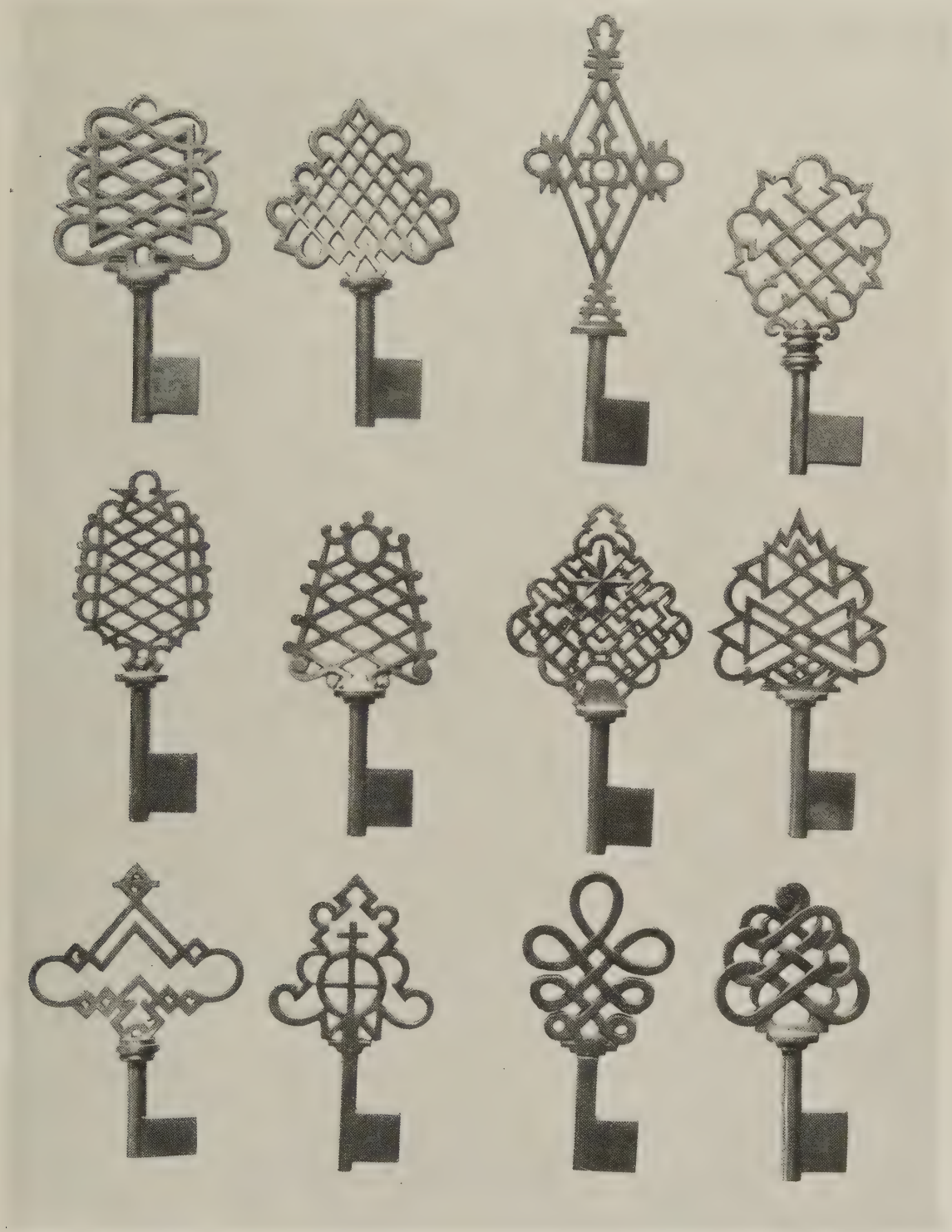
Man kann den Begriff Volkskunst enger und weiter verstehen: enger, wenn man sich auf die vom Volk selbst erzeugten Kunstgegenstände beschränkt, weiter, wenn alles einbezogen wird, was an Kunst für den Volksgebrauch geschaffen wurde, auch wenn es von eigentlichen Künstlern stammt. In diesem weiteren Sinn müssen wir den Begriff nehmen, wenn wir die Arbeiten der Ostdeutschen Werkstätten als Volkskunst bezeichnen. Denn sie werden von Künstlern geschaffen, deren Begabung und Schulung durchaus keine Beschränkung auf das Gebiet der Kleinkunst erheischte. Zumal der künstlerische Leiter der Werkstätten, Prof. R. A. Zutt, ist ein Meister, dem keine Aufgabe zu groß wäre. Die Überzeugung von der Notwendigkeit einer gründlichen und durchgreifenden Reform der volkstümlichen Kunst hat ihn auf dieses Sondergebiet gelockt. Obwohl sein Werk bereits einen beträchtlichen Aktionsradius gewonnen hat, ist kein Zweifel, daß erst spätere Zeiten seine Verdienste im vollen Umfang werden würdigen können. Sein außergewöhnliches pädagogisches Geschick, das auch die geheimen Schöpferkräfte einfacher

[1]) Vgl. auch den Aufsatz von J. M. Ritz, Über religiöse Volkskunst im lauf. Jahrgang, S. 37, den wir auch in seinen Abbildungen vergleichsweise heranzuziehen bitten. Die Redaktion.

TABERNAKELTÜRE, MESSING, HANDGETRIEBEN
Nr. 1060: H. 30 cm, Br. 30 cm

Handwerker in Flammen zu setzen weiß, dürfte über kurz oder lang auch die Volkskunst im engeren Sinn neu zu beleben vermögen.

Volkstümlich schaffen und dabei Qualität wahren ist eine Aufgabe, die erfahrungsgemäß in weitaus den meisten Fällen nur unerfreuliche Zwitterbildungen hervorbringt. Leider muß festgestellt werden, daß Volkstümlichkeit sich heute auch beim Mangel jeglicher Qualität erreichen läßt. Die Devotionaliengeschäfte, die Umfrage nach den gangbarsten Artikeln legen dafür ein erschreckendes Zeugnis ab. Anderseits fehlt Werken, deren künstlerische Qualitäten unbestritten sind, nur allzu oft jene rührende Schlichtheit und Naivität, ohne die Volkskunst nicht zu denken ist. Die geistige Welt der Künstler, die sich in einem echten Kunstwerk notwendig abprägt, liegt oft weit ab vom Vorstellungs- und Gedankenkreis des einfachen Volkes. Überblicken wir die Arbeiten der Ostdeutschen Werkstätten, so werden wir gewiß keine finden, der das künstlerische Ge-

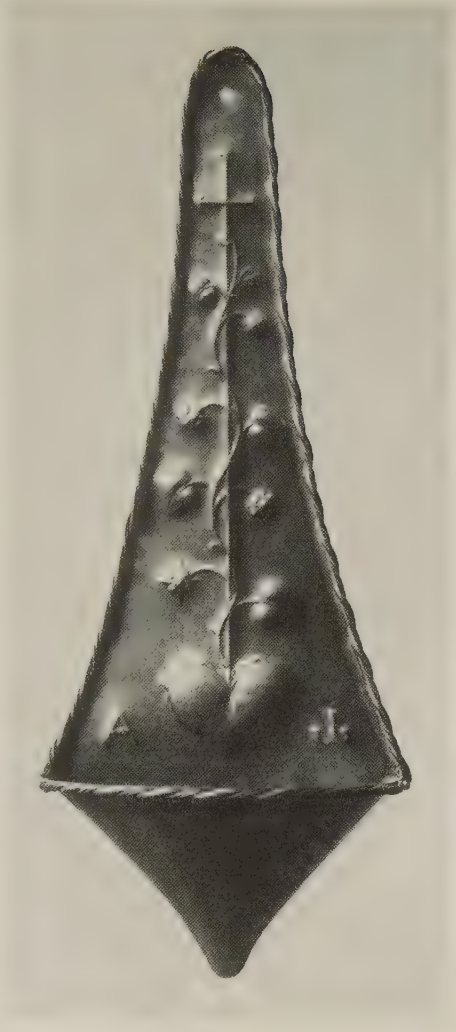


TABERNAKELSCHLÜSSEL
Nr. S 1 bis S 9

WEIHWASSERGEFÄSS, MESSING ODER KUPFER HANDGETRIEBEN
Nr. 380: H. 14 cm

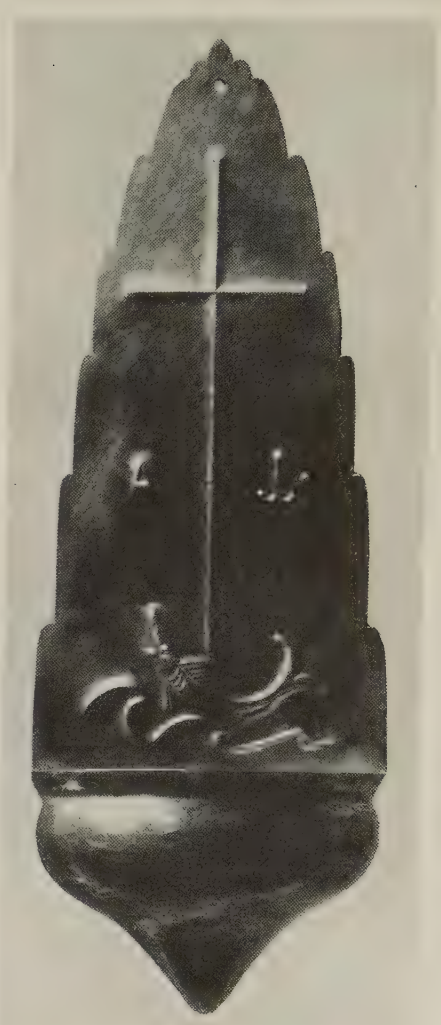
WEIHWASSERGEFÄSS
KUPFER HANDGETRIEBEN MIT
NEUSILBERKREUZ
Nr. 130: H. 15 cm

WEIHWASSERGEFÄSS
MESSING HANDGETRIEBEN
Nr. 70: H. 14 cm



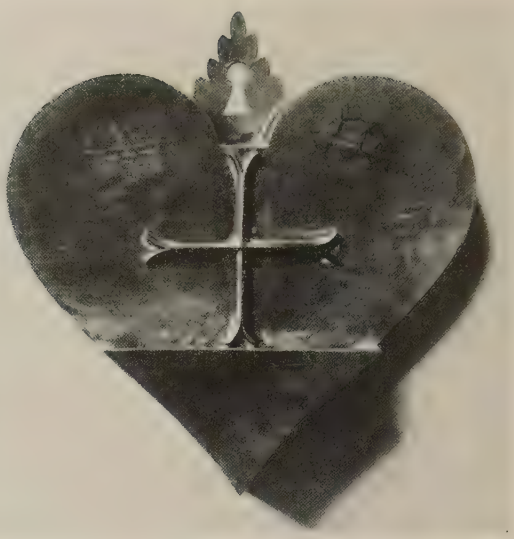
WEIHWASSERGEFÄSS
MESSING HANDGETRIEBEN
Nr. 350: H. 18 cm

WEIHWASSERGEFÄSS
KUPFER HANDGETRIEBEN
Nr. 270: H. 20 cm



WEIHWASSERGEFÄSS
MESSING HANDGETRIEBEN
Nr. 330: H. 18 cm

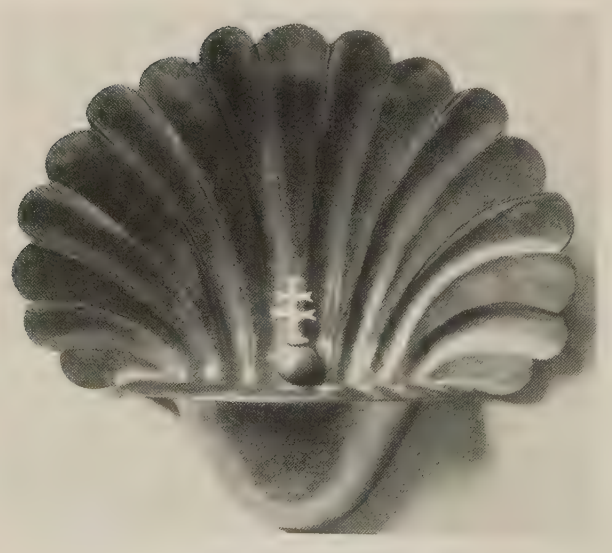
WEIHWASSERGEFÄSS, FAYENCE
Nr. 30: H. 18 cm



WEIHWASSERGEFÄSS, MESSING
Nr. 15: H. 20 cm

WALLFAHRTS-
MEDAILLON

MAJOLIKA
Nr. 109



WEIHWASSERGEFÄSS, KUPFER HANDGETRIEBEN
MIT SILBERPERLE UND EMAILKREUZ
Nr. 430: H. 12 cm

WEIHWASSERGEFÄSS
BLECH FARBIG LACKIERT
Nr. 840: H. 15 cm

KELCH, HANDGEHÄMMERTES
MESSING, VERGOLDET
Nr. 1040

KELCH
HANDGETRIEBENES MESSING, VERGOLDET
Nr. 1020

KELCH, HANDGEHÄMMERTES
MESSING, VERGOLDET
Nr. 1030

KELCH, HANDGEHÄMMERTES
MESSING, VERGOLDET
Nr. 1050

STATION

FARBIGE PLATTENMALEREI, AUSGEFÜHRT VON SIGMUND VON WEECH,
ENTWORFEN VON RUTH SCHAUMANN

Nr. 752: H. 58,5, Br. 24,5

KRUZIFIX, HOLZ
Nr. 502: H. 160 cm

wicht mangelt. Dabei überwiegt das wirklich volkstümliche Gut so sehr, daß das ausdrücklich hervorgehobene Ziel der Werkstätten, für das Volk zu schaffen, durch scheinbare Ausnahmen nicht beeinträchtigt wird. Genaueren Einblick in diese Verhältnisse wird man erst erhalten können, wenn eine Statistik über Absatzgebiete und Absatzzahlen vorliegt. Dazu ist die Zeit noch nicht gekommen, da vorerst der Boden bereitet werden muß.

Es versteht sich, daß derjenige, der mit dem Anspruch, fürs Volk zu wirken, auftritt, dieses kennen und lieben muß. Und wahrlich, das Volk zu lieben, ist leichter als die modernen spitzfindigen Problematiker, die kein Herz mehr zu haben scheinen, sondern

nur Gehirnlappen, wo darum die innere Harmonie der Seelenkräfte empfindlich gestört ist. Es ist bezeichnend, daß die Ostdeutschen Werkstätten ihr Heim nicht in einer seelenlosen Weltstadt aufgeschlagen haben, sondern in einer konservativen Provinzstadt, wo noch Heimatgefühl und Gemüt herrschen und wo die Gattung Mensch sich noch differenziert und noch nicht zur einheitlichen internationalen Masse geworden ist. Hier ist noch fruchtbarer, nicht erschöpfter Boden für Zutts Reformarbeit.

Dieser volkstümliche Zug, der die Ostdeutschen Werkstätten weit mehr kennzeichnet als den im künstlerischen Ziel ähnlich gerichteten Werkbund, zeigt sich schon in den Gegenständen, deren Herstellung bevorzugt wird. Daß das Religiöse so sehr überwiegt, kann nicht wundernehmen. Das ist immer und überall so, wo sich Volkskunst gebildet hat. Ein Volk, dem das Religiöse nicht mehr das Zentrum ist, um das alle Gedanken und Gefühle kreisen, ist der köstlichsten Freudenquelle beraubt; da es vom Irdischen ohnehin nicht viel hat, muß das Fehlen der höheren Ideale notwendig eine erschreckende seelische Leere und Öde zurücklassen. Wie sollte da Volkskunst gedeihen?

So finden wir unter den Arbeiten der Ostdeutschen Werkstätten Weihnachtskrippen in verschiedenen Ausführungen und Aufmachungen, Ofenkacheleinsätze mit figürlichen Darstellungen, Puttenköpfe, Hausaltärchen, Standfigürchen und Figurengruppen aus Terrakotta oder Majolika als Schmuck für Hausmöbel, Wallfahrtsmadonnen, Medaillen, Zierkrüge, Vasen und Teller mit religiösen Bildern und Symbolen, Weihwassergefäße aus bemaltem Blech, handgehämmertem Kupfer, Majolika oder Eisenguß, zarte Tüllstickereien, holzgeschnitzte Kruzifixe u. dgl., aber auch kirchliche Ausstattungsgegenstände wie liturgische Kleider, Kelche, Taufbecken aus Majolika, Tabernakeltüren und -schlüssel, Kreuzwegstationen in Hinterglasmalerei, einer Technik, die früher so außerordentlich beliebt und verbreitet war. Die enge Verbindung, die kirchliche Kunst mit dem Volk hat oder doch haben sollte und vordem gehabt hat, berechtigt uns, auch solche für die Kirche bestimmte Arbeiten der Volkskunst zuzuzählen, zumal die Absicht volkstümlicher Gestaltung unverkennbar ist.

Die Wahl der Gegenstände allein kann natürlich den Anspruch auf Volkstümlichkeit noch nicht begründen. Dazu müssen auch psychologische und formale Bedingungen erfüllt sein. Wir haben es ja gerade in den letzten Jahrfünften erlebt, mit welchem Eifer sich eine gewisse expressionistische Kunst an religiöse Gegenstände gemacht hat in der eitlen Hoffnung, so die abgerissene Verbindung mit dem Volk wiederherzustellen. Die Volksseele verweigerte solchen Gebilden einer dekadenten Kultur ganz instinktmäßig die Aufnahme. Zwischen ihr und ihnen gähnt ein Abgrund. Selbst wo durchaus brauchbare formale Elemente geboten waren, hat die volksfremde Geisteshaltung alles verdorben. Zutt und seine Mitarbeiter sind in den formalen Mitteln modern, aber sie wissen dem Leib fast durchweg eine Seele einzuhauchen, die das Volk als verwandt empfindet, wenigstens, soweit es noch einigermaßen alte Traditionen bewahrt hat und von der süßlichen Talmiware der Devotionalienfabriken noch nicht ganz verdorben ist.

Das Volk liebt das Gemütliche, auch im guten Sinn Lustige, selbst bei heiligen Szenen. Lachen und Weinen liegen ihm gleich nahe. Wer die Volksliteratur kennt, etwa die alten Krippen- und Mysterienspiele, weiß, daß neben ernsten Szenen auch das Lustige nicht fehlt. Der Kultur- und Zivilisationsmensch stößt sich leicht an solchen Dingen, die das Volk lediglich als Würze der Speise empfindet. Was hat in dieser Hinsicht die unerschöpfliche Volksphantasie in Krippendarstellungen hervorgebracht! Wie nahe steht da oft das Profane, selbst Komische neben dem Heiligen, ohne diesem seinen Zauber zu nehmen. Auch unter den Krippenfiguren der Ostdeutschen Werkstätten wird man unter Menschen und Tieren manches Stück finden, das gerade wegen seiner abnormen Anatomie uns ein Lächeln abnötigt. Und wie gemütvoll sind diese Madonnen mit dem Kindlein, wie lebenswahr und lebensfroh! Da ist nichts von hieratischer Feierlichkeit, von völliger Objektivierung des dogmatischen Gedankens, es rieselt vielmehr warmes Blut durch die Darstellungen, so ferne sie sich auch von allem Genremäßigen halten. Das Problem »Volksandacht und Liturgie« in der bildenden Kunst! Die Spannweite der Begabung, über die Zutt verfügt, weiß dort, wo es am Platze ist, wie bei Wallfahrts- und Gnadenbildern, auch dem Ikon sich zu nähern, den die Barockzeit so volkstümlich zu machen wußte. Und wenn Zirnbauer, einer der Mitarbeiter Zutts, mit fiebernder Hand, damit ihm ja nichts von der ersten Inspiration entgeht, ein Christophorus-Relief formt und in einem unglaublich engen Raum alles zusammendrängt: die zwei Figuren, das

FÜLLSTICKEREI: ST. GEORG
ENTWURF: R. A. ZUTT, AUSFÜHRUNG: CADURA
15,5 : 26 cm

FÜLLSTICKEREI: ST. KATHARINA
ENTWURF: R. A. ZUTT, AUSFÜHRUNG: CADURA
16 : 26,5 cm

Wasser, eine Felswand als Hintergrund mit einem Bergkirchlein als Krönung, den guten Mond, der sich behaglich die Szene betrachtet, so ist auch das lustig, so gerne zugegeben sei, daß solche Dinge nicht jedem und nicht gleich aufgehen werden. Wie köstlich sind sodann manche Darstellungen der hl. Familie, wie z. B. die hier abgebildete oder das Weihnachtshochrelief, bei dem Ochs und Esel so naiv an den beiden Seiten hervorlugen, beides prächtig geschlossene Gruppen. Es ist nicht leicht für einen Künstler, der in unserer ernsten Zeit lebt, die keusche, kindliche und sorglose Frische zu bewahren und sie so wesenhaft seinem Werke einzuverleiben, daß sie auf den Beschauer überstrahlt. Schiestl, der Maler, und Bachlehner, der Bildhauer, haben das mit älteren Mitteln zustandegebracht und eine ansehnliche Gemeinde um sich geschart, die Ostdeutschen Werkstätten suchen das gleiche mit modernen Formmitteln zu erreichen.

Diese formalen Mittel nun sind durchweg antinaturalistisch, genau wie es die Mittel der Volkskunst gewesen sind, als es eine solche noch gab. Wer Sammlungen alter Volkskunst kennt oder auch nur in Büchern herumblättert, die dieses Thema behandeln, kann darüber nicht einen Augenblick im Zweifel sein. All diese handgemalten und mit handgeschnittenen Spitzen umrahmten Andachtsbildchen, die Hinterglasmalereien, Töpfereien und Schnitzereien usw. hatten nichts weniger im Auge als getreue Naturkopien. Das naturalistische 19. Jahrhundert, von dem wir uns nun ganz allmählich und unter heftigen Widerständen loslösen, hat solche Dinge in Grund und Boden hinein verdammt. Das Volk aber vergaß in der damals herrschenden künstlerischen Atmosphäre die ihm eigene bodenständige Art und gewöhnte sich an die naturalistische. Je dicker dann die Zuckerschicht war, mit der solche Darstellungen bestreut wurden, um so lieber waren sie ihm und sind es heute noch. Mit dieser leidigen Entwicklungstatsache muß gerechnet werden, und es wird darum nicht leicht sein, den alten Boden wieder zurückzugewinnen, zumal Zutt nicht der Mann ist, im Künstlerischen irgendwelche Zugeständnisse zu machen. Seine Werke sollen ebenso gut in Museen passen wie ins christliche Haus.

Wenn wir unsere Abbildungen überblicken, tritt uns dieser antinaturalistische Zug, das Bestreben, das Naturbild zu stilisieren, überall bald in höherem bald in geringerem Maße entgegen. Der Künstler will eben nicht lebendige Modelle nachahmen, sondern umschaffen. Überall spüren wir denn auch die schöpferische Beglückung, die aus der glühenden Phantasie in die Fingerspitzen strömt und in bebender Nervenerregung das Material umformt. Eine kalte gerade Linie, eine glattpolierte Fläche wird man nicht finden; Lineal, Zirkel und Winkelmaß dürfen sich behaglicher Ruhe erfreuen. Alles ist vom warmen Leben, vom Blutstrom durchpulst wie das Violinspiel eines Meisters, der jeden Ton zum Vibrieren bringt. Es ist seelenvolles Spiel hier wie dort, beim Musiker wie beim bildenden Künstler. Ist es nicht traurig, daß man solche Binsenwahrheiten erst mühsam wieder zur Geltung bringen muß, daß weite Kreise erstarrte Kunstleichname lieber haben als frischquellendes Leben? Was ist denn wohltuender für das Auge, der schrille Glanz eines spiegelglatt polierten Kelchbechers oder das sanfte Geriesel der Hammerspuren, die uns den Arbeitsprozeß mitempfinden lassen und dem Stück den Werkstempel der menschlichen Hand aufprägen, statt eines Maschinenzeichens? Was ist schöner, ein Weihwasserbecken französischer Herkunft, säuberlich gestanzt mit dem Geruch der Fabrik, oder jene anderen, von denen wir eine Anzahl abbilden, wo der Künstler sein lebhaftes Nervenspiel hineingelegt hat, so daß uns das fertige Werk noch genau so fesselt, als wenn wir ihm bei der Arbeit zuschauten? Oder betrachten wir das große Majolika-Taufbecken von Schalk (hier nicht abgebildet). Das Werk mag einem ungeschulten Auge derb erscheinen, weil die Künstlerin ihre Arbeit immer dann abgebrochen hat, wo ihr Gedanke in der heißen Leidenschaft des Schöpfers niedergeschrieben war. Die Flammen dieser Leidenschaft lodern in dem Werke fort, solange es besteht. Andere Künstler lieben es, die Spuren dieser Flammen in geduldigem Durchfeilen, wobei im Herzen nur noch die Asche des früheren Brandes vorhanden ist, auszutilgen. Damit ist nicht zu rechten, da man jedem seine Art lassen muß. Auch die Künstler der Ostdeutschen Werkstätten sind keineswegs gleichartig; jeder wahrt seine eigene Individualität, was selbst in den Tüllstickereien, von denen wir Entwürfe zweier Künstler bringen, noch deutlich ist. Das zarte Beben der Linien, die gewollten Unregelmäßigkeiten geben diesen Stickereien einen Reiz, den eine korrekte Zeichnung nicht vermitteln könnte — Gegensatz von Chromatik und Diatonik.

VIOLETTE PASSIONSKASEL
AUS DEN »OSTDEUTSCHEN WERKSTÄTTEN« ZU NEISSE

Die klassischen Werke der Volkskunst sind großzügig, nie kleinlich, weil sie eben gar nicht nachahmen, sondern nur einen Gedanken kurz und schlagend ausdrücken wollen. Diese Großzügigkeit zeichnet auch die Arbeiten der Ostdeutschen Werkstätten aus. Darüber ist weiter kein Wort zu verlieren, da unsere Abbildungen für sich selber sprechen. Desgleichen werden wir gewahr, daß die Großzügigkeit ihren Charakter ändert je nach dem Material, aus dem die Werke gebildet sind. Metall hat auch in der Formensprache einen schärferen Klang als Ton. Das Material muß eben gerade das hergeben, was in ihm liegt; nie wird es zu Formen gezwungen, denen es nur widerstrebend gehorcht. Der Löwe behält seine Naturfreiheit und wird nicht zu Zirkuskünsten mißbraucht. Wie oft wird praktisch gegen diese Selbstverständlichkeiten gesündigt!

Das Volk hat eine merkwürdige Vorliebe für Figuren, die mit wirklichen Stoffen bekleidet sind. Man denke nur an die Krippen. Mit welch kostbar geschmückten Gewändern sind oft die Gnadenbilder bekleidet! Gerne wird auf Faltenwurf verzichtet, wenn nur der Schmuck an Steinen und Stickereien reich ist. Nicht nur in Deutschland und Österreich, sondern auch in Spanien spielt die bekleidete Heiligenfigur eine große Rolle in der Volkskunst. Die überlieferte Ästhetik kommt solchen Dingen gegenüber in merkliche Verlegenheit. Und doch ist es sicher: das Volk hat recht, und die Ästhetik wird sich bequemen müssen, ihre Grenzpfähle weiter hinauszurücken. Ich weiß nun nicht, ob auch die Ostdeutschen Werkstätten stofflich bekleidete Figuren herstellen, jedenfalls liebt es Zutt, freie plastische Wiedergaben solcher Gnadenbilder zu fertigen, und niemand wird sich dem naiven Zauber solcher Gestaltungen entziehen können. So etwa beim Gnadenbild von St. Annaberg, der hl. Anna Selbdritt. Eine ganz wundersame Schöpfung ist die »Immaculata« (hier nicht abgebildet), die freilich von der Lourdesmadonna himmelweit verschieden ist. Der formale Gedanke der Gnadenmadonna mit dem pyramidenartigen Kleid lag der Schöpfung offensichtlich zugrunde. Aber die Seitenlinien sind sanft gebogen, Schleier und Gewand fließen in langen weichen parallelen Falten nieder. Der alte Vergleich der Unbefleckten mit der Lilie hat hier ein schönstes künstlerisches Symbol gefunden. Wie edel ist sodann die Madonna »La Poverina« (Abb. S. 141), bei der die langen Kleidfalten nach innen in spitzen Winkeln und ruhig gleitendem Fluß zusammenlaufen.

Ein echt volkstümlicher Zug, der so alt ist wie das Christentum, ist sodann die Vorliebe unserer Künstler für Symbolik, für Darstellung christlicher Wahrheiten durch konkret gestaltete Gleichnisse. Wir wissen, daß Symbolik und Allegorie in der Barockzeit ein unerträgliches Übermaß erreicht haben, dem dann eine ebenso unerträgliche Nüchternheit folgte. Hier wird das rechte Maß gehalten. Die Symbole sind verständlich und allgemein bekannt, jedenfalls durch ein kurzes Wort der Erklärung für immer einzuprägen. Auch bildliche Darstellungen werden zu Symbolen vereinfacht. Das sind keine Erzählungen mehr, sondern nur noch Formulierungen von Heilswahrheiten und Heilstatsachen, ganz wie in der altchristlichen Kunst. Wie dekorativ wirksam diese Symbolik von unseren Künstlern verwendet wird, zeigt jede Seite dieses Heftes.

Was uns an den künstlerischen Leistungen der Ostdeutschen Werkstätten schließlich noch besonders auffällt, ist eine üppig quellende Formenphantasie. Wir zeigen in einer Abbildung eine Anzahl von Schlüsselgriffen. Obwohl die Künstler auf diese Arbeiten gewiß kein allzu großes Gewicht legen, ist doch festzustellen, daß die ornamentalen Geflechte stets mit erlesenem Geschmack gebildet sind. Wie originell sind sodann die Formen der Hausaltärchen und Hauszeichen. Besonders aber zeigt sich die unerschöpfliche Formenfreude an den zahlreichen Weihwassergefäßen. Ich habe bereits anderswo (»Stimmen der Zeit«, Mai 1926) dieses Formenspiel mit der musikalischen Gattung »Variationen über ein Thema« verglichen. Der Vergleich liegt jedem nahe, der in diesen Dingen einigermaßen bewandert ist. Die Abbildungen, die nur einen Bruchteil der schon gefertigten Weihwassergefäße darstellen, entheben uns weiterer Worte. Von den Meßkelchen können wir nur wenige zeigen, aber schon diese wenigen bekunden das feine Formgefühl der Verfertiger. Es sind Kelche für Dorfkirchen in den Preislagen von 95—200 Mark. Der eine dieser Kelche ist noch in einer mehr konventionellen, aber wohlbewährten harmonischen Form gebildet, während die drei anderen durch originelle Fußgestaltungen auffallen. Je schlanker der Fuß, um so mehr verträgt er eine Streckung und Verschiebung der Proportionen. Welch edle Erscheinung ist der Kelch, dessen Fuß wie ein leuchtendes Strahlenbündel geformt ist!

Wir konnten in unseren Ausführungen auf Einzelheiten wenig eingehen und nicht jede Abbildung gesondert besprechen. Es kam uns mehr darauf an, die künstlerischen Grundsätze, nach denen die Ostdeutschen Werkstätten sich richten, ins rechte Licht zu stellen. Wer diese einmal begriffen hat, findet den Zugang leicht zu den einzelnen Arbeiten. Jedenfalls aber wird er sich dann unbedingt vor jedem vorschnellen Absprechen hüten und erst lieber einmal besonnen prüfen. Jede Reform tut denen weh, die sie brauchen. Pionierarbeit ist immer eine harte und entsagungsreiche Arbeit. Die Ostdeutschen Werkstätten sind davor nicht zurückgeschreckt. Das wird ihnen unvergessen bleiben.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

Berlin. Ein Fall von Kulturlosigkeit, wie er in Berlin beinahe Wahrheit geworden wäre, war der Plan, vor die aus der guten romantischen Periode eines Friedrich Wilhelm IV. stammende St.-Michaels-Kirche am Engelbecken, Berliner Südosten, ein Freibad hinzusetzen. Die Presse ganz Deutschlands geißelte das Vorhaben; das entschlossene Auftreten der gesamten katholischen Bürgerschaft Berlins, unterstützt von Gleichgesinnten und höchsten Behörden, verhinderte das Freibad an dieser Stelle, das dem Stadtbild noch mehr Eintrag getan hätte, als es jetzt leider am Opernplatz vor der Berliner Bischofskirche durch den radikal gewordenen Umbau des Opernhauses geschehen ist. Vom alten Hause steht dort nur noch ein besserer Fassadenkopf, der Neubau, das »Provisorium«, überdeckt in seiner kommenden, aufdringlichen Breite dann alles; das Hofbauamt hat über die Kunst, den Städtebau und die Denkmalpflege einen Sieg, um den wir es jedoch nicht beneiden, davongetragen. St. Hedwig trägt die Kosten mit.

Der Vorstand der Liebfrauenkirche im Berliner Südosten hatte zur Erlangung von Entwürfen für die Gesamtausmalung des reizvollen und raumschönen Gotteshauses einen Wettbewerb unter den deutschen Künstlern ausgeschrieben, auf den hin 21 Arbeiten eingegangen sind. Als Preise waren die allerdings nicht zu hohen Beträge von dreimal 600 Mark vorgesehen, jedoch kam der Kirchenvorstand dankenswerterweise insoweit noch entgegen, als das Preisgericht über einen vierten Preis in gleicher Höhe verfügen durfte. Als Preisrichter fungierten neben Pfarrer Waßmann und Vorstandsmitgliedern Prof. Becker, Mainz, der bekannte Dombaumeister und Erbauer der Kirche, Prof. Otto Linnemann, Frankfurt, Maler Prof. Dr. Arthur Kampf, Dr. Carl Sonnenschein und Dr. Oscar Gehrig, sämtliche in Berlin. Nach sorgfältigster Prüfung des Projekts an Ort und Stelle und der Arbeiten fielen die vier Preise folgenden Entwürfen zu: »Wunderschön Prächtige« von Professor Paul Plontke, Berlin, »Rot und Gold« von Franz Schilling, Wiesbaden, »Zehn Sternenkronen« von Otto Kienzle, Darmstadt, und »Cefalù« von Fritz Wingen, Kempen b. Krefeld. Hoffentlich führt die mutig begonnene Arbeit des verständnisvollen Auftraggebers zu glücklichen Resultaten, so daß Berlin um ein neuzeitliches und beachtenswertes Werk kirchlicher Kunst bereichert wird. Gehrig

DIE AUSSTELLUNG KIRCHLICHER KUNST IN DUISBURG

Das durch Zusammenschluß eines Museumsvereins vor zwei Jahren ins Leben getretene Museum in Duisburg — dessen feste Bestände vor allem eine stattliche Sammlung von Werken des großen Duisburger Bildhauers W. Lehmbruck (†) umfassen — hat unter der rührigen Leitung Dr. Hoffs schon wiederholt durch ausgezeichnete Ausstellungsveranstaltungen von sich reden gemacht. Einen besonders nachdrücklichen und rühmenden Hinweis verdient aber die seit kurzem dort eröffnete »Ausstellung Neuer Kirchlicher Kunst«. Einmal schon um des hier, soviel uns bekannt, zum erstenmal durchgeführten Spezialprogramms, das nicht, wie so manche Ausstellungen der letzten Jahre, allgemein auf religiöse Kunst oder christliche Kunst schlechthin, sondern ausdrücklich auf sakral-kirchliche Kunst eingestellt und beschränkt ist.

Welche Gestaltung der Kirchenbau selbst und seine bewegliche und unbewegliche Ausstattung von seiten namhafter zeitgenössisch neuschöpferischer Künstler in schon nicht mehr seltenen Verwirklichungen der letzten Jahre erfahren hat, wie unsere heutige Gegenwart die adäquate Umrahmung und künstlerische Formel ihres besonderen religiösen Fühlens, ihrer Gottesverehrung und kirchlichen Glaubensfreudigkeit sich zu schaffen unternimmt, davon gibt diese Duisburger Ausstellung anschauliche und eindrucksreiche Kunde. Was wir dabei vor allem dankbar begrüßen, das ist die ausgiebige Vertretung, die Dr. Hoff, als bewährter Kenner dieses Gebiets, der modernen kirchlichen Baukunst eingeräumt hat. Wohl die meisten in solchen Aufgaben führend hervorgetretenen bedeutenderen Architekten der Gegenwart — wie Otto Bartning, Peter Behrens, Dominikus Böhm, Fahrenkrog, W. Kreis, Pölzig u. a. — sind mit Entwürfen, plastischen Modellen oder Abbildungen ausgeführter Kirchenbauten auf der Ausstellung zu finden, also daß alle die bemerkenswerteren neuen Ideen und Möglichkeiten der baulichen Struktur und Raumgestaltung eines Sakralbaus sich hier in umfassender, höchst anregender Überschau zu erkennen geben.

Auch von moderner malerischer Ausschmükkung des Gotteshauses ist in Kartons oder originalen Teilstücken von Mosaiken, Wand- und Glasmalereien (von Dieckmann, Gies, Peter Hecker, Pechstein, Thorn-Prikker u. a.) manches Fesselnde und zum Teil auch sehr Erfreuliche zu sehen. Ein-

zelne, durchweg vollwertige und wirkungssichere Werke großplastischen Kirchenschmucks haben namentlich Josef Enseling, Berthold und Jenny Müller-Hagen, Rübsam und Prof. Wissel-Köln beigesteuert.

Endlich aber — und dies ist wohl der am einhelligsten und unbedingtesten einleuchtende Teil der Ausstellung — ist die kirchliche Gebrauchskunst in einer schönen Auswahl liturgischer Geräte und Gewänder zu Worte gekommen, darunter einige beneidenswert prächtige und höchst überraschende Stücke nach Entwürfen bedeutender Meister wie P. Behrens, Thorn-Prikker, Heinrich Nauens, Prof. Riegel. Aber auch bescheidenere handwerklich tüchtige und materialechte Arbeiten aus den Schülerkreisen der Kunstgewerbeschulen von Essen, Aachen und Stettin haben verdientermaßen in dieser hochwertigen Schau Aufnahme gefunden.

Ein größerer Teil der Duisburger Ausstellung wird übrigens, durch anderweitiges gleichgeartetes Material ergänzt, nochmals in einer vom Westfälischen Kunstverein im Landesmuseum Münster zum Januar 1927 vorbereiteten Ausstellung Ars Sacra zu sehen sein. Prof. Wackernagel

AUS DEM KUNSTLEBEN IM ALLGÄU

Seit zwei Jahren besitzt Kempten, die Hauptstadt des Allgäus, ein würdiges Heimatmuseum, das hervorragende Stücke alter christlicher Kunst enthält. Als es nach schwerem Ringen eröffnet worden war, zweifelten selbst Eingeweihte, ob es dem unermüdlichen Förderer der Heimatpflege, dem ersten Bürgermeister Dr. Merkt, gelingen würde, auch seinen zweiten Plan, die Schaffung eines vornehmen Ausstellungsraumes für moderne Kunst, durchzusetzen. Dank dem Verständnis einer kunstsinnigen Stadtratsmehrheit, die sich von vorwiegend auf Durchschnittsunterhaltung bedachten Einwürfen nicht beirren ließ, konnte am 8. November 1926 der nach den Entwürfen Andor Akos ebenso zweckmäßig als künstlerisch umgebaute »Kleine Kornhaussaal« zum erstenmal in den Dienst der Kunst gestellt werden. Mit einer Jubiläumsausstellung zum 60. Geburtstag des Allgäuer Künstlers E. L. Hoeß und einem einführenden Vortrag durch den Berichterstatter im Auftrage des »Historischen Vereins Allgäu« sollte Kempten und dem ganzen südlichen Schwaben gezeigt werden, daß nun auch in der Provinz Gelegenheit geboten ist, Originalkunst kennenzulernen. Der ersten Ausstellung folgte vom 28. November bis 12. Dezember eine zweite, veranstaltet von den Künstlern Gustav Rett, Georg Schüssel und Franz Xaver Unterseher. Hoeß ist als Tiermaler und Graphiker zu bekannt, als daß man bei ihm das Fehlen religiöser Motive erst betonen müßte. Nur einmal streift er das Gebiet in einem, aber gerade hier feineres religiöses Empfinden um so sympathischer berührenden »Hubertus-Hirsch«. Eine andere Zeichnung ist, ihm selbst vielleicht unbewußt, zu einem so stimmungsvollen Weihnachtsbild geworden, daß man darunter am liebsten Ludwig Thomas Verse schreiben möchte:

»Im Wald is so staad,
Alle Weg san vawaht,
Alle Weg san vaschiebn,
Is koa Steigl net bliebn. — — —
Kimmt die heilige Nacht.
Und da Wald is aufg'wacht,
Schaugn de Has'n und Reh,
Schaugn de Hirsch übern Schnee.« — — —

Rett und Schüssel zeigen sich fast ausschließlich als Landschafter sowohl in Öl-, wie in Aquarellmalerei und sprechen durch ihr liebevolles Eingehen auf die anmutigen Reize der Natur in Schwaben, Franken und am Bodensee den Beschauer an. Man könnte über ihre Ausstellung das Motto setzen: »Was Freude macht.« Ohne Zweifel kann in gewissem Sinne auch die ausgesprochene Landschaftsmalerei, ebenso wie die Natur selbst, durch ihre Schönheit den Menschen aus den Niederungen des Lebens zu Gott und zum Danke gegen Gott dafür, daß er die Welt so herrlich gemacht hat, erheben, so daß man, wie als Kind, beten möchte: »O Gott, wie groß, wie gut bist du, wie schön ist deine Welt!« Aber nicht immer liegt die Welt ruhig und sonnig vor uns und noch seltener sind die Menschen, die zur ruhigen, abgeklärten Heiterkeit gelangt sind. »Ruhlos«, hören wir von anderen und spüren wir selbst, »ist die Seele, bis sie ruhet in Gott.« Gewaltigen künstlerischen Ausdruck verleiht dieser Unruhe und diesem Suchen nach Ruhe in Gott Franz Xaver Unterseher. Nicht das St.-Franziskus-Jubiläum allein ist schuld daran, daß er Franziskus so oft dargestellt hat. Man möchte fast sagen, es ist heiliger Neid, der dem noch im Sturme kämpfenden Künstler Feder und Pinsel geführt hat, wenn er den Heiligen in der vielfach variierten Dreieinigkeit Gott — Mensch — Natur uns zeigt. Aber selbst in dieser Harmonie läßt er uns durch den Kontrast der Farben, durch die armselige Gestalt des Heiligen, durch das Lächeln in Tränen erkennen, wie der Gottesmann erst auf dem dornigen Wege des Entsagens den Frieden gefunden. Einmal gibt er ihm sogar ein etwas einfältiges Lächeln und es ist gewiß nicht Zufall, daß der Herausgeber der Franziskusnummer des »Hochvogel«[1]), der dieses und das schönste Franziskusbild mit den Schwalben veröffentlicht, um dieses lächelnde Heiligenbild die Franziskus-Legende »Das Lächeln des Narren« von Holland gesetzt hat. Ein Narr erschien der Heilige vielen seiner Zeitgenossen und närrisch dünkt heute gar manchen dieses Ringen mit sich selbst und dem Übersinnlichen bei einem Künstler. Aber gerade ihm verdanken wir die überwältigende Tiefe, die aus seinem Reigen »Der Mönch von Heisterbach« aufsteigt. Hundertjährige Bäume sind nach der Legende über dem »Bohrenden Denken« ins Unendliche gewachsen, ehe dem »Naturgeborenen« aus dem Grübeln »Hohes Sinnen« ward. Sich selbst hat damit der Künstler im Gleichnis gegeben und Verkörperung des rastlos suchenden Menschengeistes ist sein grübelndes Selbstporträt, das Bild des Naturgebornen, der »nach Hohem sinnt«. Unmöglich, daß sich ihm Christus in der Manier der Historienmalerei zeigt. Er kann ihn nur sehen als Vision, ob dies nun das von Bild zu Bild sich steigernde Schmerzensantlitz, ob der Gekreuzigte im »Heiligen Krieg«, ob der einsam »in der Wüste wandelnde Heiland« ist. Menschensohn hat Christus sich selbst genannt, weil er dem Menschen im Schwersten gleich sein wollte, und wenn Unterseher in seinem erschütternden Heimwehbild »Oh, daß ich doch daheime wär'« den Menschen in seiner ganzen Verlassenheit darstellt, so darf man darin gewiß auch das Heimweh der Seele suchen. Wohl kann der Künstler auch impressionistisch malen — sein Künstlerheim und seine Mappen

[1]) Nr. 35, Wochenschrift zur Allgäuer Zeitung vom 2. September 1926. Kempten.

bergen beste Proben dieses Könnens — und er unterschätzt den hohen Wert des Impressionismus nicht; aber heute ist für ihn die rein impressionistische Malweise nur mehr Durchgangsstadium auch im Landschaftlichen. Naturgeboren, fühlt er sich naturverwandt, aber eben deshalb muß auch die Natur die Sprache seines Inneren sprechen, sie muß seinem Ringen folgen und sie tut es am stärksten dort, wo sie aufgewühlt ist, wie etwa im »Föhn«, wo sie Sinnbild eherner Gesetze ist, wie in der »Eiskapelle bei St. Bartholomä«, aber auch dort, wo sie den Blick über das Kleine und Kleinliche ins Unendliche zieht, wie in den »Wolkenschatten über der Erde«, im »Vogelzug«, in der »Dämmerung«. Ein hartes Schicksal als Gottesfügung zu erkennen, ist wohl eine der schwersten Aufgaben, die dem Christen zu lösen gegeben ist. Zumeist erscheint es uns nur als eine brutale Gewalt, die wie die »Faust des Schicksals« uns niederdrückt. Wenn der so stark im Transzendentalen wurzelnde Künstler hier eine so materialistische Darstellung mit überragender Technik gegeben hat, so dürfen wir auch dies als Ausdruck des inneren Ringens ansprechen. Die Ablehnung solcher Auffassung hat ja ihren letzten Grund zumeist nicht darin, daß die Menschen etwa idealer dächten, im Gegenteil: sie wollen nur das grausig harte Schicksal, das auf anderen liegt, sich nicht so nackt vor die Augen gerückt sehen, weil ihr Gewissen sie nicht immer frei von Schuld an dem sozialen Elend anderer spricht. Aus dem gleichen Grunde wagte es wohl auch die Kommission nicht, von den drei jetzt ausgestellten Entwürfen Untersehers für die »Waisenhilfe-Karten« die weitaus erschütternderen »Wohin jetzt«? mit dem Mädchen an der Friedhofmauer oder »Allein auf der Welt« mit dem Büblein in der echten Unterseher-Einsamkeit zu wählen. Man gibt sich eben gern ein bißchen in Rührung und Sentimentalität, aber man verschließt krampfhaft die Augen, wenn es gilt, der harten Wirklichkeit und dem Letzten in die Augen zu sehen. Weil aber Unterseher dazu die Beschauer zwingt, wird er niemals das Gefallen der Masse finden, worunter aber durchaus nicht etwa nur die sogenannten Ungebildeten zu verstehen sind. Doch ist heute schon gewiß, daß seine ganz hervorragenden Leistungen sowohl im Reiche der Kunst wie des Kunsthandwerks — worüber noch besonders zu berichten wäre — zu hohen Erwartungen diejenigen berechtigen, die in Kunst mehr sehen wollen als gewissenhaftes Abschreiben der Natur.

Friedrich H. Hacker

Berichte aus dem Ausland

AUSSTELLUNG FÜR KIRCHLICHE KUNST IN BUDAPEST

Ungarn verlor im letzten Kriege wohl am meisten. Um so bewunderungswürdiger ist die Kraftanstrengung, die das zwei Drittel seines Gebietes beraubte Land entfaltet, um seine Kultur sich zu bewahren, sie weiter zu entwickeln und wenigstens auf diesem Gebiete seine Nachbarn zu überflügeln, gegen die es sich nie verging und die nach Beendigung des Krisges ihm als »siegreiche Gegner« seine wertvollsten Gebietsteile wegnahmen. Insbesondere zeigt sich in der Kunstwelt große Lebendigkeit. Kunstausstellungen werden sowohl im Winter als im Sommer in rascher Aufeinanderfolge veranstaltet. Ungarische Maler und Künstler spielen auch im Auslande nicht selten eine Rolle und ernten öfter als einmal ausschlaggebenden Erfolg. Allein die Bautätigkeit stockt. Die Ursache liegt in dem großen wirtschaftlichen Elend. Doch eben dieses übt in jüngster Zeit einen wohltätigen Einfluß aus, besonders bei den immer häufiger werdenden Zinshausbauten der Hauptstadt, bei denen nicht mehr jene überladene orientalische Pracht zur Geltung gelangt, die hauptsächlich im letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts bei einem überwiegenden Teile der Budapester Baulichkeiten dieser Zeit jeden architektonischen Gedanken erstickte. Bei den einfach gegliederten Wänden der neuen Zinshäuser ist wieder die wirkungsvolle Massenteilung und die Harmonie der Verhältnisse der erste Kunstfaktor.

Seit dem Kriege werden, einem immer lebhafter werdenden Glaubensbedürfnisse entspringend auch Kirchen erbaut, jedoch nur bescheidene, kleine Gotteshäuser, wahre Notbauten aus Eisen und Beton. Die Pläne hierzu entstammen meist städtischen Ämtern und sind die schablonenhafte Nachahmung von Steinarchitekturen. Ehe Türken und Österreicher hier herrschten, konnte Ungarn im Mittelalter sich einer glänzenden Baukunst rühmen, deren wenige, durch die Unbilden der Zeit und Kriege nicht zerstörte Überreste, wie die Kirche zu Jaák, die Zsámbéker Kirchenruine, noch heute unsere höchste Bewunderung erregen. Lange Zeit kümmerte man sich hier nicht um dieselben und schrieb sie kurzerhand ausländischen Meistern, meist französischen, zu. In der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts wurde in Ungarn im Kirchenbau nach ausländischem Muster die starre Nachahmung geschichtlicher Stilarten allgemein, und im Zusammenhange hiermit nahmen auch andere Zweige der kirchlichen Kunst gewerblichen Charakter an. Zwar fanden sich hervorragende ungarische geistliche Würdenträger, wie die Kardinal-Erzbischöfe Haynald von Kalocsa, Simor von Gran, sowie Ipolyi, Bischof von Großwardein, die keine Opfer scheuten und durch Bestellungen, durch Preisausschreibungen versuchten, die ungarischen Meister auf diesem Wege der kirchlichen Kunst zu gewinnen. Die Ausstellungen der Budapester Kunsthalle brachten im letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts häufig Gemälde und Bildhauerarbeiten religiösen Charakters, die infolge ihrer Auffassung würdig gewesen wären, als Altarschmuck zu dienen. Indes gelang es nicht, den Dutzendgeschmack der Menge zu bezwingen, und da diese die Neogotik damals auch hier als den alleinseligmachenden Kirchenstil hielten, vermochten die Künstler nicht, mit den Tiroler Herrgottschnitzern den Kampf aufzunehmen, und mit Ausnahme der hauptstädtischen Kirchen wurde das Land nach allen Richtungen hin von fabriksmäßig als Massenartikel hergestellten kirchlichen Gegenständen überschwemmt.

Schon vor Ausbruch des Krieges geschahen in Ungarn lobenswerte Versuche, einen Ausgleich zwischen der modernen Kunst und dem Geiste der Kirche zu schaffen, den Geschmack der Gläubigen zu entwickeln und deren Opferwilligkeit in die rechten Bahnen zu leiten. So die großzügige kirchliche Kunstausstellung der Ungarischen Kunstgewerblichen Gesellschaft in der Budapester Kunsthalle, deren Einfluß indes durch den zwei Jahre darauf erfolgten Ausbruch des Weltkrieges ausgelöscht wurde. Eine zweite kirchliche Kunstausstellung wurde in Budapest durch eine interkonfessionelle Aktiengesellschaft veranstaltet, die mit

ihren in den Fabriken derselben angefertigten, den Ansprüchen aller christlichen Konfessionen Genüge leistenden kunstindustriellen Gegenständen ein überwiegend geschäftliches Gepräge aufwies. In jüngster Zeit nahm der Katholische Landesverband, unterstützt von dem ungarischen hohen Klerus und hauptsächlich dem ungarischen Kultusminister, Grafen Kuno von Klebelsberg, sowie unter Zuziehung von Kunstverständigen die Leitung der kirchlichen Kunstbewegung in die Hand. Den Erfolg seiner bisherigen Tätigkeit führte er auf der anläßlich des Katholikenkongresses im Oktober 1926 in den Räumen des »Nemzeti Salon« veranstalteten kirchlichen Kunstausstellung vor. Das Ausstellungsmaterial wurde in erster Linie durch Ausschreibung von Konkurrenzen und Preisen beschafft, um welche sich in großer Zahl der junge Nachwuchs der Künstlerwelt bewarb. Von den Architekten — vielleicht weil vorderhand jeder größere Kirchenbau aussichtslos — fanden sich außer von Ernst Förk und Johann Hudetz keine erwähnenswerten Arbeiten. Ersterer stellte seine Studien aus, die er zu dem lange vor Kriegsausbruch begonnenen, nach einer zehnjährigen Pause jetzt sich seiner Beendigung nähernden Bau der mächtigen Votivkirche zu Szegedin anfertigte. Die zum Andenken an das Hochwasser im Jahre 1879 errichtete zweitürmige Kuppelkirche zeigt hinsichtlich ihrer Gliederung und Verzierungen den Einfluß des romanischen Stiles und ist — obgleich eine hervorragende Leistung — eher der Schlußstein der aus geschichtlichen Stilarten jüngstvergangener Zeit hervorgegangenen Architektur, als der Verkünder einer neuen Entwicklungsphase. Die moderne und hypermoderne Richtung findet auch in den Reihen der ungarischen Künstler nach ausländischem Vorbilde viele Anhänger. Auf der kirchlichen Kunstausstellung indessen sind auch die Bildhauer und Maler kaum durch derartige Arbeiten vertreten. Sowohl den anerkannten Meistern als den Anfängern war es wohl bewußt, daß ihrer Kunst völlig neue gesellschaftliche Schichten zu erobern sind, durch eine möglichst jedermann befriedigende Auffassung, durch solide Arbeit, und sie lösten, auch auf die dekorative Wirkung Gewicht legend, ihre Aufgabe. Diese vorsichtige Bedachtsamkeit verhinderte zwar einen größeren Aufschwung und ein frisches Inangriffnehmen, produzierte aber im allgemeinen ein harmonisches Ergebnis und zog, insbesondere während der Katholikenkongreß tagte, große Mengen zum Besuche der Ausstellung an.

Den ersten Preis, den Kardinal-Csernoch-Preis von fünfzig Millionen, gewann ein Maler bisher unbekannten Namens, der in dem nächst Budapest gelegenen Szentendre arbeitende Heinrich Heintz mit seinem, den heiligen Franz darstellenden Altarbilde. Unter den Arbeiten der Bildhauer fielen am meisten das Ave Maria von Sigmund Kisfaludy-Strobl, sowie das fein stilisierte Relief der Patrona Hungarae von Josef Damko auf. In der reichen, doch noch von mancher Unsicherheit zeugenden kunstindustriellen Abteilung wiesen die Entwürfe für Meßgewänder und Goldschmiedearbeiten von Anton Megyer-Meyer den meisten guten Geschmack und Originalität auf.

Obgleich die Ausstellung ziemlich interessant war und über den heutigen Stand der ungarischen kirchlichen Kunst getreu orientierte, läßt sich das davon gebotene Bild nicht als vollständiges ansprechen. Auch wäre wohl die Wirkung der Ausstellung, die sich von nun an jährlich wiederholen soll, sicherlich bedeutungsvoller, wenn sich das Komitee nicht nur mit jenem Material begnügte, welches die jüngeren Künstler aus eigenem Antriebe einsenden, sondern Einladungen an alle jene hervorragenden Künstler ergehen lassen würde, die sich auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst betätigten, vornehmlich an die Architekten, deren Teilnahme außerdem durch Preisausschreibungen für moderne Kirchenarchitektur zu erhöhen wäre.

Kornel Divald

Personalnachrichten

Den künstlerischen Leitern der Entwurfsklassen der unter Direktion des bekannten Architekten Hugo Eberhardt stehenden Offenbacher Kunstgewerbeschule: Rudolf Koch, Ludwig Enders, Richard Throll, Karl Huber, Franz Holz und Philipp Häusler (bisher Wiener Werkstätte) wurde durch Beschluß des hessischen Gesamtministeriums die Amtsbezeichnung Professor zuerkannt.

Forschungen

SÜDTIROLER HOLZKUNST IN ROMANISCH UND GOTISCHER ZEIT

Kein Land Österreichs hat eine so hochstehende, Jahrhunderte alte Holzschnitzkunst aufzuweisen wie Tirol. Leider vermag aber dieses edle Material der Zeit selten allzulange zu widerstehen. Darum ist so wenig aus den frühen Jahrhunderten deutscher Kunstübung auf uns gekommen. Marie Pokorny zählt in ihrem vorzüglichen Aufsatz über »Südtiroler Holzkunst« (erschienen im »Neuen Wiener Tagblatt«) aus der romanischen Periode nur den hl. Korbinian in der Vorhalle der Pfarrkirche von Innichen, den gekreuzigten Heiland in der Spitalskirche zu Sonnenberg bei St. Lorenzen und die Kreuzigungsgruppen in der Spitalskirche zu Meran und der Burg Tirol auf. Doch gehören letztere bereits einer späteren Zeit an. Die Verfasserin schreibt darüber: Ihr keuscher Reiz ist aus einem ähnlichen Geist geboren wie die Madonnen des Nino Pisano, dieses »gotischesten« unter den Italienern.

Vom 14. bis ins 17. Jahrhundert bewegt sich die Entwicklung der Tiroler Holzschnitzkunst in stetig aufsteigender Linie, denn diese Kunst ist urbodenständig und der Sohn übernahm vom Vater, was sonst ein ganzes Menschenleben hindurch gelernt und geübt sein muß. Mit Recht vergleicht die geistvolle Verfasserin dieses Forterben der Schnitzerei in Tirol mit dem Weiterleben der Tradition der Marmortechnik bei den Griechen, mit der der Glyptik im Nillande und der der Teppichknüpferei auf persischem Boden. Welcher künstlerische Reichtum ist uns aus gotischer Zeit noch erhalten! Neben der Madonna verehrt der Tiroler noch eine Menge von Heiligen jeder und jede eine scharf umrissene Persönlichkeit, alle unverfälschte Tiroler. Auch bei größeren Gruppendarstellungen (die Apostel beim Abendmahl, der Tod Mariens, die vierzehn Nothelfer, die Gesellschaft der heiligen Ursula, Beweinung Christi usf.) fällt die kräftige Art zu charakterisieren und zu individualisieren auf, die jeden Kopf zu einer Sehenswürdigkeit an sich macht. Das bei weitem Reizvollste sind aber, nach Pokornys feinen Beobachtungen, die Marien. Da sind die Darstellungen der jungen Mutter mit

dem bald ruhigen, bald lustig strampelnden Kind, das nicht selten eine Weintraube in der Hand hält. Als klassisches Beispiel führt die Verfasserin dafür die Madonna des Michael Pacher in St. Lorenzen an. Das Kind, ein fester Tiroler Bub, hält der Mutter eine Beere der reifen dunklen Weintraube hin. Welch bodenständiges Motiv! Nicht minder sind die Schnitzereien mit dem Thema der Anbetung des Kindes. Pokorny erinnert an den Altar bei den Franziskanern in Bozen; eine Krippe, Maria, Josef und die Hirten knien vor dem Kinde. Auch die Gruppen mit der Madonna und verschiedenen Heiligen (der Altar in Pinzon bei Neumarkt) bringen Bedeutungsvolles ebenso wie die Pietàdarstellungen, die alle einen ergreifenden Schmerzensausdruck bei vornehmer Stille und Größe besitzen. Hieher zählt die Verfasserin die schmerzhafte Mutter in der Pfarrkirche von St. Lorenzen, die wunderbar geschlossen und einheitlich in der Stimmung wirkt, so daß keine Kleiderfalte für den Ausdruck der hier gegebenen seelischen Inhalte überflüssig erscheint. Hervorragend schöne Schilderungen des »Todes Mariae« besitzen die Spitalskirche in Meran und die Kirche zu Mölten. Eine wundervolle Krönung der Muttergottes bewahrt die alte Pfarrkirche zu Gries bei Bozen. Sie stammt von keinem Geringeren als Michael Pacher. Neben dem Figuralen nimmt in der Tiroler Kunst das Ornament eine bedeutungsvolle Stelle ein. Wie die Begleitung einer Melodie, sagt Pokorny, so stellt sich auf den Südtiroler Schnitzwerken stets das Ornament neben dem Figuralen ein. Es ist das eine Welt reichstens wuchernder Formen, von den gotischen architektonischen Verzierungen bis fast zur naturalistischen Pflanze. Dazwischen gibt es Übergänge, welche zeigen, wie die architektonische Form an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert pflanzlich wird. Die Fialen wachsen empor, werden zu dünnen Stengeln, krümmen sich zur anmutigen Ranke, neigen sich unter der Last einer Kreuzblume, die wirklich zur schweren, reichen Blüte geworden ist. Die Wimperge nehmen allerlei abenteuerliche Schweifungen an, verflechten sich wie Weidenrutengebilde, treiben Blätter und Knospen. Weinranken mit Laub und Trauben, Eichenlaub und allerlei belaubte Zweige sind auf diesen Schnitzereien zu sehen. Nichts kommt aber so häufig vor wie das Motiv der Ackerdistel. Zarte Stengelstäbe fassen die Bildfelder ein, umwunden von fein geschwungenen Blättern. Distellaub verschlingt sich zu ornamentalen Dickichten, deren Linien lebhaft bewegt durcheinanderlaufen. Sogar Bischofsstäbe tragen in ihrem Rund das Distelornament. Sehr feinsinnig interpretiert die geistvolle Schriftstellerin diese überreiche Ornamentik, die vor allem als unmittelbarer Gefühlsausdruck gewertet werden muß, während das Figurale Seelisches auf dem Umweg über den Gedanken darstellt. Daher ist dem Tiroler Schnitzer das Ornament ein natürliches Bedürfnis und ergänzt notwendig seine Heiligendarstellungen. Unsagbares, Undarstellbares verkörpert sich im Schwunge dieser Linien. Die Urwelt des Unterbewußten gewinnt darin uumittelbar einen Ausdruck. Als Hauptmerkmal der Kunst südlich des Brenners erkennt Pokorny ihre Lückenlosigkeit. Es gab dort keine Kluft zwischen Volkskunst und Stilkunst, was in der geschlossenen einheitlichen sozialen Struktur dieses Volkes begründet lag. Vom Kleinhäusler bis hinauf zum Hochadel, ja zum Landesfürsten, war alles schollengebunden, wie Pokorny so wundervoll sagt, alles Bauernvolk. Daher gab es auch in der Kunst kein Oben und Unten. Der Bauernkünstler nahm Teil am Fortschritt der Zeit und die hochgeschulte Kunst löste sich nie vollständig von der Gebundenheit ländlichen Handwerkertums. Für Pokorny bricht diese jahrhunderte alte Tradition im 18. Jahrhundert ab. Hier liegt meines Ermessens die einzige Stelle in dieser vorzüglichen Arbeit, die zum Widerspruch reizt, denn der Tiroler Barockkunst des 18. Jahrhunderts kann man bodenständige Züge doch nicht ganz absprechen. Dagegen tritt der Rückgang ein Jahrhundert später sichtlich zu Tage. In der neuesten Zeit haben die Tiroler an die gute alte Tradition wieder angeknüpft und man darf mit der Verfasserin sagen, daß diese neue Kunst würdig ist der alten. Binder

Bücherschau

Goldschmidt Ad. Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters. Gr. 4° (43 S., 109 Abb. auf Taf.) Marburg a. L., Kunsthist. Seminar. Mappe in Hlwd. M. 90.—

Von der von Richard Hamann geplanten Sammlung der frühmittelalterlichen Bronzetüren liegt hier der erste Band vor, welcher die deutschenTüren dieser Epoche behandelt. Wenn Ad. Goldschmidt für diesen Band gewonnen werden konnte, so bedeutet das des Werkes beste Empfehlung. Er hat einen verhältnismäßig kurzen Text geschrieben. Andere hätten sicher viel, viel mehr Seiten dazu gebraucht, aber sie hätten kaum mehr sagen können. In der Beschränkung zeigt sich hier der Meister. Er hat so klar und bestimmt geschrieben, daß wohl auf lange Zeit die wichtigsten Fragen gelöst sein dürften. Die vier noch erhaltenen Münstertüren von Aachen, die ältesten literarisch beglaubigten Kunstwerke auf deutschem Boden, die Domtüren von Mainz und jene von Hildesheim und Augsburg werden behandelt. Bei den Türen von Aachen und Mainz war ja die Arbeit nicht allzuschwer, da sie bereits sicher datiert sind und nur wenig künstlerischen Schmuck aufweisen. Hingegen in Hildesheim und Augsburg brachte der reiche Bilderschmuck manche ikonographische Schwierigkeit, und in Augsburg galt es auch, die durch Herberger (1860) angerichtete Verwirrung zu klären und die Entstehungszeit endgültig festzulegen. Seit Herberger haben alle von zwei ursprünglichen Türen geschrieben. Goldschmidt weist überzeugend nach, daß es immer nur eine gegeben hat, welche aber nach kurzer Zeit bereichert worden ist. 1050—1060 mag die Türe begonnen und zirka 1065 vollendet und eingesetzt worden sein. Die herangezogenen Vergleiche lassen das Wissen des Verfassers ahnen. Die fachmännische Untersuchung der Arbeit und das technische Verständnis sehen sowie in die ikonographische Erklärung die biblische und theologische Schulung bewundern. Alles, was für die Kunstgeschichte irgendwie von Belang ist, wurde abgebildet. Daß die Lichtdrucke sehr gut sind, bräuchte eigentlich nicht eigens hervorgehoben werden. Zur Charakteristik der gründlichen Arbeit Goldschmidts, wie der Opferwilligkeit des Verlages, sei nur auf die Rekonstruktion der zuerst geplanten Augsburger Türe und auf die Rekonstruktion der endgültigen Türe vor der Vertauschung der Platten (Taf. 102 und 103) hingewiesen. Wer erkennt aus dem Bilde, daß hier nur eine Rekonstruktion und keine wirkliche Photographie die Vorlage bildete? Wenn auch die übrigen Bände mit dieser selte-

nen, gediegenen Gründlichkeit gearbeitet werden, wird die Sammlung ein bahnbrechendes Werk bedeuten. Dr. M. Hartig

Reifferscheid Heinrich, Der Tempziner Altar. 8° (17 S. 8 Taf.). Rostock, Carl Hinstorff. Brosch. M. 1.50.—.

Als 4. Nummer der von dem Institute für Kunstgeschichte der Landesuniversität herausgegebenen Mecklenburgischen Bilderhefte hat der Verfasser den berühmten Tempziner Altar bearbeitet. Die Antoniter Praeceptorei in Tempzin hat erst 200 Jahre nach ihrer Gründung um 1400 den Chor ihrer Kirche aus Stein gebaut. Das Langhaus folgte 100 Jahre später, obwohl die Kirche ein berühmter Wallfahrtsort der Lübecker gewesen ist. 1411 hat der Wismarer Bürger Johann Schelp diesen Hochaltar gestiftet, welcher jetzt im Landesmuseum in Schwerin aufbewahrt wird. Er ist ein großer Flügelaltar, hat aber fast keine Plastik, sondern 19 Tafelbilder auf Holz. Er galt früher immer als Lübecker Arbeit, wird aber vom Verfasser überzeugend als Wismarer Werk bewiesen, einerseits durch seine Stiftung, andererseits durch seine Verwandtschaft mit dem Passionsaltar aus der Dominikanerkirche in Wismar (jetzt in S. Jürgen) und besonders den Chorschranken von St. Marien dieser Stadt. Freilich wird erst 1421 eine Wismarer Malerwerkstatt urkundlich benannt, aber das hindert nicht, daß sie schon früher bestanden hat. Der Verfasser gibt zunächst eine kurze Geschichte der Altäre, dann eine ikonographische Beschreibung, und schließlich untersucht er die Herkunft, geht der Enstehungszeit nach und bringt schließlich die Literatur. Die Bilder sind ausgezeichnete Autotypien, welche zum ersten Male hier in ihrer vollständigen Reihe vorgeführt sind. Dr. M. Hartig

Weingarten, Dr. Josef, Der Geist des Barock. 4°, 24 S., 40 Abb. Augsburg, Dr. Benno Filser, 1925. Ganzleinen.

In der Folge »von heiliger Kunst«, Veröffentlichungen des Verbandes der vereinigten katholischen Akademiker zur Pflege der katholischen Weltanschauung, ist diese ausgezeichnete Arbeit erschienen. Wir müssen wissen, daß Barock die Heimatkunst des Verfassers ist, um seine Liebe und Begeisterung richtig einschätzen zu können, welche uns aus seinem Werke entgegenspricht. Er hat es richtig verstanden, sich in die Gedanken derer hineinzuleben, welche die barocken Ideen ihrer Zeit so folgerichtig in die entsprechenden Formen hineinkleiden können. Mit großem Geschick geht er den Quellen dieser Kunst nach, um deren Geist selber zu erfassen und dann dem Leser übermitteln zu können. So sind wir ebenso überzeugt, daß Barock eine wahre Kunst ist, wie daß dessen Meister sich in dieser Anschauung unfehlbar gedünkt haben. Die vom Verfasser am Ende seines ersten Abschnittes gegebene Definition ist selber barock, aber erfaßt sehr gut das Wesen und gibt dasselbe ausgezeichnet wieder: Der Barockstil ist der künstlerische Ausdruck einer gewaltigen, gesteigerten heroischen Triumphstimmung, in der religiöse Glut, kirchliche Begeisterung, irdisches Machtbewußtsein und allseits gehobenes Lebensgefühl scheinbar chaotisch durcheinanderwogen und dabei doch zu einer vollen, alle Gebiete des Lebens umspannenden und das ganze Leben bewältigenden Einheit zusammenfließen. Die Bilder sind sehr geschickt ausgewählt und in der bei Filser gewohnten technischen Vollendung hergestellt. Auch die äußere Ausstattung macht das Buch zu einem vornehmen Geschenk-Werk gerade für unsere Zeit, welche so viele dem Barock verwandte Ideen aufweist und darum dieser lange Zeit verachteten Kunst wieder etwas Verständnis entgegenbringt. Michael Hartig

Anny Rosenberg-Gutmann, Hanns Adam Weissenkirchner, sein Leben und seine Kunst, Band II der »Beiträge zur Kunstgeschichte Steiermarks und Kärntens«, herausgegeben von Hermann Egger. Verlag J. Meyerhoff, Graz.

Daß die österreichische Forschung der Kunst des Barocks sich immer wieder zuwendet, wenn auch das allgemeine Interesse dafür nicht mehr in dem Umfange vorhanden ist wie vor etlichen Jahren, liegt vor allem darin begründet, daß auf diesem Gebiete noch vieles unerforscht geblieben ist. Daß es aber auch hier schwere Arbeit geben kann, dafür ist gerade dieser Künstler ein treffendes Beispiel. Man verfolge nur den mühsamen Weg, den Professor Egger gehen mußte, um den richtigen Namen, die Abstammung und die Geburtsdaten dieses Künstlers der Wissenschaft zu sichern (vgl. die »Blätter für Heimatkunde der österreichischen Alpenländer«, Graz, III. Jahrgang, 1925, S. 1 ff). In Steiermark besaß Weissenkirchner eine führende Rolle unter seinen Zeitgenossen. Er war der hervorragendste Vertreter der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herrschenden Kunstrichtung, die sich, wie Rosenberg-Gutmann so treffend sagt, in Stilsicherheit und technischer Geschicklichkeit äußerte, alles Revolutionäre und betont Persönliche vermeidend. Weissenkirchners Bedeutung liegt vor allem in der Tatsache, daß er in Österreich einer der ersten Künstler war, denen die Aufgabe einer großzügigen malerischen Innendekoration gestellt wurde. Es ist dies der Gemäldezyklus im großen Festsaal des Schlosses Eggenberg bei Graz. War er auch keine prominente Künstlerpersönlichkeit, so darf seine Bedeutung in der Geschichte der österreichischen Barockkunst, zu der seine Werke den Auftakt bilden, keineswegs übersehen werden. Die äußeren Lebensverhältnisse dieses Künstlers waren bis vor kurzem völlig unbekannt. Professor Hermann Egger hat festgestellt, daß er am 10. Februar 1646 in Laufen in Oberbayern geboren wurde und ein Sprößling der bekannten Salzburger Künstlerfamilie Weissenkirchner ist. Von seinem Leben und seiner Studienzeit ist weiter gar nichts bekannt. In Grazer Matriken finden sich ein paar Eintragungen bezüglich seiner Vermählung (5. Februar 1680), seiner Kinder und seines Begräbnisses (26. Januar 1695). Die bisher bekannten Werke Weissenkirchners umfassen einen Zeitraum von nur 15 Jahren. Das frühest bezeichnete Bild trägt die Jahreszahl 1680. Nur ganz wenige, nicht datierte (wie z. B. ein heiliger Sebastian, Palazzo Corsini, Gall. Nazionale in Rom, eine Replik des in der steirischen Landesbildergalerie befindlichen Werkes) können früher entstanden sein. Neben dem Gemäldezyklus in Eggenberg, den die Verfasserin sehr geistvoll als Sternbilderdarstellungen interpretierte, hat Weissenkirchner auch eine Anzahl von Altarbildern geschaffen, so für die Minoritenkirche in Bruck (Madonna mit dem Kind und dem heiligen Antonius von Padua), für St. Andrä in Graz (Anna selbdritt), für St. Anna im Münzgraben in Graz (Die heilige Dreieinigkeit, Der heilige Valentin, Der heilige Liborius), für St. Anton von Padua in Graz (Die heilige Dreifaltigkeit mit

den Vierzehn Nothelfern), für Lankowitz (Der Tod des heiligen Joseph) usf. Eine größere Anzahl von Arbeiten Weissenkirchners besitzt das Joanneum in Graz. Diese Monographie aus der Schule Professor Eggers beweist nicht nur verständnisvolle Einfühlung und gründliches historisches Wissen, sie kann geradezu als Musterleistung bezeichnet werden. Etwas mehr an Abbildungen wäre das einzige, was an diesem Werk zu wünschen übrigbleibt. Der Verlag hat sich bemüht, das Beste an Ausstattung zu geben. Mögen die anderen bereits angekündigten Arbeiten dieses ausgezeichneten Institutes der Grazer Universität nur recht bald nachfolgen. Dr. Bruno Binder

Iglesias Mozárabes y arte Español de los Siglos IX a XI por M. Gomez-Moreno, Madrid.

Das erstemal, daß auch Spanien mit einer großangelegten Publikation über seine arabisch-mittelalterliche Kunst zum Wettbewerb auf dem römischen Büchermarkt sich einfindet! Eine staatliche Gesellschaft Junta para Ampliaçion de Estudios e Investigaçiones Scientificas hat es unternommen, die maurischen Paläste in Sevilla (Alcazar), Granada (Alhambra) und in anderen Städten durchzuphotographieren. Die eben erwähnten Schlösser sind ja sehr bekannt, aber die wenigsten Kunstliebhaber kennen die Moscheen, Paläste, Festungen und Brunnen, in den kleinen Bergnestern der Sierra Nevada, der Sierra Morena, den üppigen Städten der andalusischen Ebenen und der blühenden Küstenorte am Atlantik und am Mittelländischen Meere. Vom ersten Auftauchen der arabischen, besser gesagt maurisch-berberischen Herrschaft können wir die Entwicklung der eigenartigen Kunst bis zum 14. Jahrhundert verfolgen. Die maurische Kunst Spaniens weist viele Parallelen zu jener Siziliens und Unteritaliens auf. Aber leider haben gerade in Sizilien spätere Regierungen arg in den Palästen Palermos und seiner Umgebung gehaust, und Kunstwerke von unschätzbarem Werte vernichtet. Spanien ist in dieser Hinsicht glücklicher zu nennen, und müssen wir zur Ergänzung italienischer Araberschlösser auf diejenigen Südspaniens zurückgreifen. Aber das Werk beschränkt sich nicht nur darauf, die arabischen Bauten zu erläutern, sondern es führt noch weiter, und zeigt die Jahrhunderte dauernde Nachwirkung auf den spanischen Kirchenbau, der sich auch in der Renaissance nicht von den Vorbildern freihält. Es ist dieses sehr interessant zu verfolgen, denn eine Parallele hierzu findet man auch in Sizilien, das ja in dieser Periode unter spanischer Herrschaft stand. Erst mit dem Barock, genauer mit der Gegenreformation, macht sich ein spanischer nationaler Charakter bemerkbar, der dann in der Kunst seine eigenartigsten Blüten treibt.

Es ist sehr zu bedauern, daß die Veröffentlichungen Spaniens, die, wie die Bibliographie am Ende des Werkes zeigt, recht zahlreich sind, auf den mitteleuropäischen Markt sehr selten und mit großer Verspätung gelangen. Als besonders erschwerend für den Erwerb solcher Publikationen kommt der hohe Stand der Pesetas in Betracht.

A. Lipinsky

Kleine Notizen

Einen Wettbewerb zur Erlangung moderner Entwürfe für seine »Dekorativen Vorbilder« schreibt der Verlag Julius Hoffmann in Stuttgart aus. Er ist mit Preisen im Gesamtbetrag von 3000 Mark dotiert; als Preisrichter fungieren neben den Verlagsinhabern die Herren Prof. Dr. Paul Bonatz, Museumsdirektor Dr. Hans Buchheit, Kunstmaler Amandus Faure und Prof. Josef Hillerbrand; letzter Einsendungstermin ist der 15. April 1927. Entsprechend der Bestimmung der Zeitschrift, in ihren Vierteljahrsheften dem gesamten Kunstgewerbe und der einschlägigen Kunstindustrie farbige Vorbilder aus alter und neuer Zeit zu bieten, werden moderne Entwürfe jeder Art und Richtung einverlangt. Die Wahl der Motive ist unbegrenzt. Figurales ist ebenso willkommen wie reines Ornament, Flächenmuster oder Füllungen. Die näheren Bedingungen sind vom Verlag kostenlos erhältlich.

Die Jurywahlen der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« für das Jahr 1927 fanden unter außergewöhnlich zahlreicher Beteiligung dank der regen inneren Teilnahme seit Umstellung der Gesellschaft statt. Von den 411 wahlberechtigten Künstlern aus ganz Deutschland haben 224 (davon 6 ungültig) abgestimmt. Die Liste II ging mit knapper Majorität durch. Es wurden demnach gewählt: als Maler: Prof. Josef Schmuderer vom Landesamt für Denkmalpflege und Xaver Dietrich; als Ersatzleute: Prof. Theodor Baierl und Prof. Felix Baumhauer; als Bildhauer: Akademieprofessor Karl Killer und Prof. Heinrich Wadere von der Kunstgewerbeschule; als Ersatzleute: Ludwig Eberle und Wilhelm Göhring; als Architekten: Bauamtmann Hermann Leitenstorfer und Wolfgang Vogl; als Ersatzleute: Bauamtmann Georg Zeitler und Regierungsbaurat Georg Buchner. Als geistliche Mitglieder bestimmte die Vorstandschaft Msg. Prof. Richard Hoffmann vom Landesamt für Denkmalpflege und P. Josef Kreitmaier S. J., sämtliche in München.

Briefkasten der Redaktion

Herrn Gymn.-Prof. G. W. in T. Sie wünschen in bezug auf den Aufsatz über die Muttergottes in Bamberg S. 88 ff., daß wir unsere Leser mit »Nachbildungen alter Madonnenstatuen«, verschonen sollten, die »selbst wenn sie als Gnadenbilder figurieren, auf uns modern fühlende Kunstfreunde doch nur den Eindruck von Karikaturen« machten, ja »durch ihre befremdende Eigenart mitunter geradezu das religiöse Empfinden verletzen«. Entschuldigen Sie, wenn wir diesem Ihrem Wunsch nicht nachkommen, sondern im Gegenteil Sie ersuchen, nicht nur Ihren ästhetischen Standpunkt, sondern auch Ihr religiöses Gefühl revidieren zu wollen. Denn wer derartige hervorragende Bildwerke aus der tiefreligiösesten Zeit unseres deutschen Mittelalters wie die Maulbronner oder die Bamberger Madonna als Karikaturen und gar als Verletzung seiner religiösen Gefühle empfindet, der scheint, uns wenigstens, meilenweit von wahrer christlicher Kunst entfernt zu sein. Sie haben mit geradezu verblüffender Offenheit aus Ihrer Einstellung kein Geheimnis gemacht. Manche andere denken vielleicht im Innersten ebenso, weil sie durch die angeblich christlichen Süßlichkeiten des 19. Jahrhunderts so verdorben sind, daß ihnen die herbe Schönheit unserer großen Zeit nicht mehr schmecken kann. Es ist eigentlich erschütternd, wie weit unser Volk von den Kunstwerken seines eigensten Blutes und Wollens sich entfernen lassen konnte durch eine ebenso falsch klassizistische wie banal-naturalistische Einstellung! — Ihren ferneren Wunsch, keine Aufsätze von »Museumsleuten« mehr zu bringen, können wir noch weniger erfüllen, unser Hauptschriftleiter müßte sich sonst zum Nichtschreiben verdammen, er ist nämlich selbst — Museumsbeamter!

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstr. 1. Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München

CHORROCK
AUS DER SPITZENMANUFAKTUR VON W. SURMANN-SCHNEEBERG I. S.

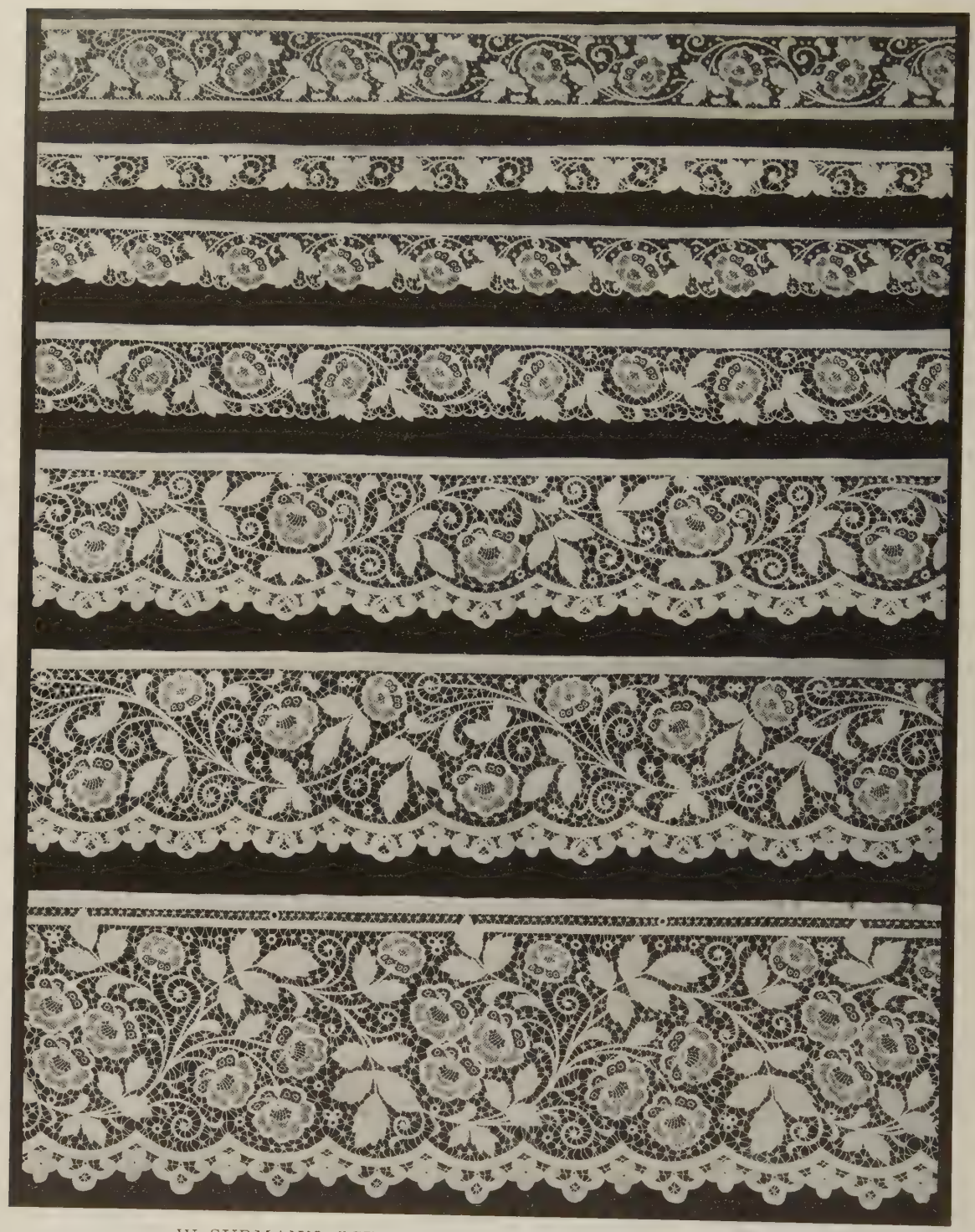
ENTWURF FRL. PROFESSOR ELSE JASKOLLA, MÜNCHEN 1926
SPITZE, DEUTSCHE HANDARBEIT: RICHELIEU AUF VOILE GEARBEITET

DIE KIRCHENSPITZE IN DER GEGENWARTSKUNST

Von RICHARD HOFFMANN

In unserer Zeitschrift, VII. Jahrg. (1910—11), S. 265 ff., brachte der bekannte Kunstgelehrte Dr. Ad. Fäh einen interessanten Aufsatz, dem er die Überschrift gab: »Die Spitze, eine Blüte der Renaissance.« Das Bestreben der Renaissance, den Grund des Stoffes einer immer größeren Zartheit zuzuführen, ließ die Spitze entstehen. Und diesen eigenartigen Prozeß führt der Verfasser des obigen Aufsatzes an der reichhaltigen Privatsammlung L. Iklé in St. Gallen in der Schweiz vor. Die bedeutende Auswahl der etwa 1500 Objekte, die der hochherzige Donator dem Industrie- und Gewerbemuseum in St. Gallen überlassen hat, orientiert trefflich über die Genesis der Spitze, über ihre weitere Entwicklung neben der Stickerei und über ihre höchste Vollendung. Eine stattliche Anzahl von Abbildungen illustriert den Text. Die hauptsächlichsten Techniken ziehen an uns vorüber. Die genähte Spitze in ihren verschiedenen Arten, als da sind Italien (Venezianer Reliefspitzen, Filetarbeit), Frankreich (Point de France, Alençon, Genre Argentin), dann die Klöppelspitze (Brüsseler Spitzen, flandrische Spitzen, italienische Spitzen). Die Art der künstlerischen Durchbildung weist auf den Stil der Renaissance, sowie auf die daraus entwachsenen Phasen des Barock, Rokoko, des Louis Seize bis in die Geschmacksrichtung des 19. Jahrhunderts herein, da der Naturalismus zur Geltung kommt. Die vorgeführten jeweiligen Muster erregen nach der verschiedensten Seite hin unsere hohe Bewunderung, einmal wegen ihrer vorzüglichen Technik, dann wegen der hervorragenden Fantasie ihrer Formenwelt, wegen der reichen Pracht der Ausführung und ihrer vornehmen Kostbarkeit. Dabei fällt ganz besonders auf, daß sehr viele der vorgeführten Beispiele, obwohl sie kirchlichen Zwecken dienten, fast nirgends in ihren Dessins darauf Bezug nehmen. Trotzdem wird sie niemand für ihren sakralen Zweck unpassend finden. Bei der Beurteilung der Kirchenspitze in der Gegenwartskunst ist obige Wahrnehmung nicht zu übersehen.

Wenn wir nun diese alten Spitzen uns besehen, so wird auf der Stelle klar, daß ihre Herstellung heutigentags in dieser Allgemeinheit nicht mehr in Betracht kommen kann. Denn einerseits sind die Arbeitskräfte hierfür sehr gering, andererseits würden Preise entstehen, die im Handel nie und nimmer zu erreichen sind. Derartig kostbare Spitzen — wir erinnern an Point-, Valencienne- und Maline-Spitzen, an die Klöppelspitzen in Brüsseler Art (Duchesse) mit all ihren Kombinationen — scheiden für den durchschnittlichen Gebrauch in jetziger Zeit überhaupt aus. Solche Prachtstücke von Spitzen an Chorröcken, Alben usf., die aus vergangener Zeit sich in unsere viel nüchterneren Tage hereingerettet haben, finden sich als angestaunte Kunstwerke da und dort noch in



W. SURMANN, SCHNEEBERG: SPITZEN UND EINSÄTZE
DEUTSCHE HANDARBEIT: RICHELIEU AUF DICHTEM STOFF MIT
EINGEARBEITETEN GESTICKTEN ROSEN

W. SURMANN, SCHNEEBERG: SPITZEN UND EINSÄTZE
DEUTSCHE HANDARBEIT: RICHELIEU AUF DICHTEM STOFF MIT
EINGEARBEITETEN GESTICKTEN ROSEN

Sakristeien von Domen oder ehemaligen Stifts- und Klosterkirchen. Sie werden an kirchlichen Hochfesten hervorgeholt und bei Entfaltung höchsten liturgischen Glanzes getragen. In gleicher Weise ist dies bei der gehäkelten Spitze der Fall, einer Spitze, deren Anfertigung in Klöstern bevorzugt war. Diese Spitzen sind aus feinstem Material gearbeitet und zwar in einer Vollkommenheit, wie diese wohl kaum wieder zu sehen sein wird. Derartige Spitzen wären als Lohnarbeit, durch die Industrie hergestellt, überhaupt nicht zu bezahlen. Ähnlich verhält es sich mit der gestrickten Spitze, die ebenfalls im Handel nicht anzutreffen ist.

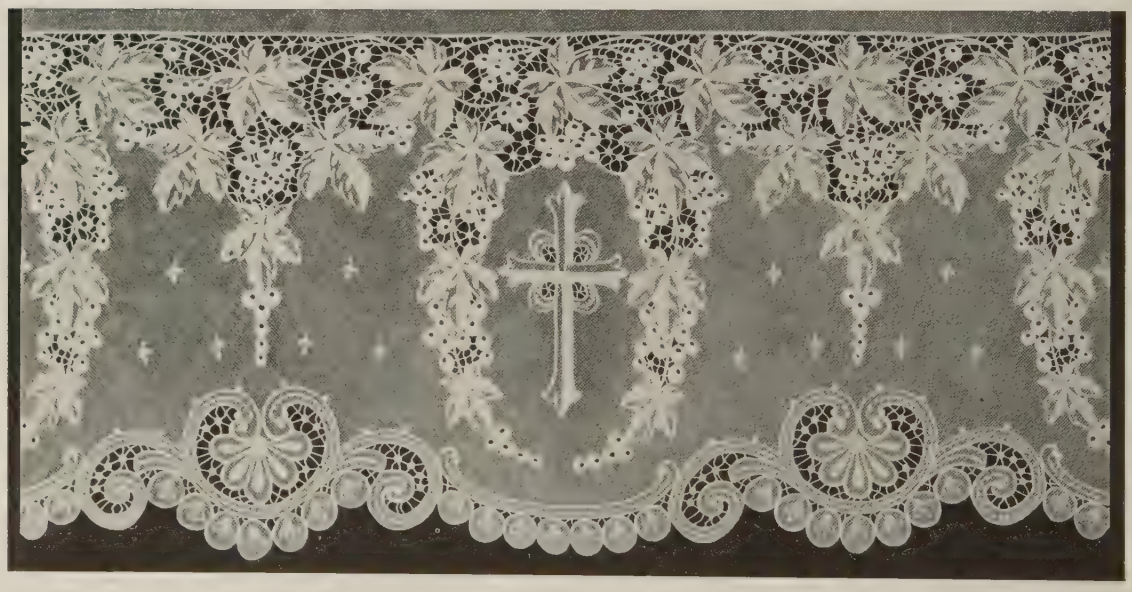
Heutigentags können die Kirchen bei Neuanschaffungen an die Erwerbung all dieser kostbaren Spitzen selbstverständlich nicht denken. Andererseits ist jedoch die kirchliche Gebrauchskunst auf Spitzen sehr angewiesen, wird doch die Spitze immer ein ganz besonders wichtiger Faktor der priesterlichen Unterkleidung, wie für den Schmuck der Altarmensen, Kommunionbänke usf. bleiben. Da ist es denn von allergrößter Wichtigkeit, zu erschwingbaren Preisen Spitzen erwerben zu können, die sowohl in der Solidität ihrer Technik, als auch in der künstlerischen Qualität ihrer Durchbildung dem erhabenen Zwecke, dem sie dienen sollen, durchaus würdig sind. Es ist ganz natürlich, daß schlechte Ware in den Dienst des Heiligtums nicht Eingang finden darf. Und ebenso notwendig ist die sakrale Formung. Wie überall bei Gestaltung von Werken kirchlicher Kunst, ist auch hier ein gewisser kirchlicher Takt unerläßlich. Spitzen, die an profane Gardinen erinnern, sind von vorneherein auszuschalten. Auch soll alles an Fabrik- und Massenware Gemahnende ferngehalten werden. So kann man zuweilen an den Spitzen mancher Altartücher immer sich im Muster wiederholende Madonnen- oder Heiligenfiguren sehen. Diese mechanische Monotonie muß als geistlos und unangenehm empfunden werden. Sie verstößt auch gegen die Würde kirchlicher Ikonographie. Wenn wirklich die Altarspitze eines Marienaltares z. B. die Darstellung einer Madonna aufnehmen sollte, so wäre diese nur einmal und zwar im bevorzugten Mittelpunkte anzuordnen. Sonst dürften sich lediglich stilisierte oder naturalistische Blumen- und Blattmotive sowie andere Dekorationsformen wiederholen. Im allgemeinen möchten wir es auch vermieden wissen, daß Monogramme, wie IHS, im Muster immer wiederkehren. Anders verhält es sich mit dem in der kirchlichen Kunst durch die Tradition der Jahrhunderte geheiligten Symbol des Kreuzes, dessen Wiederholung im Muster nicht beanstandet werden kann. Aber selbst hier ist wieder eine richtige Auswahl zu treffen: Kreuze und Symbole sehen wir zwar ganz gerne an Altarspitzen, an den Tüchern für die Kommunionbank, den Gehängen an Kanzelbrüstungen usf., weniger vielleicht an den priesterlichen Bekleidungsstücken, wie Chorrock und Albe. Ebenso soll Rücksicht darauf genommen werden, daß Spitzen mit sehr tiefen Bögen (Auszackungen) sich für Bekleidungsstücke nicht eignen. Bei Chorröcken besteht die Gefahr, sich zu verhängen, bei den Alben, darauf zu treten. Auch sind derartige Zacken in ihrer Wirkung zu unruhig.

Bezüglich der priesterlichen Kleidung, ihrer Form, ihres Stoffes und ihrer Ausschmükkung wird oft von gewissen Vorschriften gesprochen, die zu befolgen sind, sowie von gewissen Verboten, die eingehalten werden müssen. Bei näherem Nachforschen findet man jedoch, daß solche in die Einzelheiten gehende Vorschriften gar nicht vorhanden sind. Bestimmend sind lediglich die allgemeinen von altersher gültigen Gesetze und Normen. Auf kleinliche Einzelheiten kommt es überhaupt nicht an. Sie würden im künstlerischen Gestalten nur beengen. Die Hauptsache ist, daß die Ausschmückung der kirchlichen Kleidung, in unserem Falle der Albe und des Chorrockes, von Geschmack, kirchlichem Takt und Würde diktiert ist. So blieben denn auch in den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts unternommene Versuche, den im kirchlichen Dienste stehenden Gewandstücken durch Annäherung an die mittelalterlichen Vorbilder eine bessere Form und nach den damaligen Anschauungen eine würdigere Ausstattung zu verleihen, außerhalb Deutschlands so gut wie bedeutungslos [1]), und auch bei uns fanden diese Versuche in der Praxis keinen allgemeinen Anklang und setzten sich keineswegs dauernd durch. Der Geist des romantischen Zeitalters wirkte sich in kirchlicher Kunst als Purifikation auf den verschiedenen Gebieten aus. In zwar rührender Begeisterung für das Mittelalter, aber doch wieder in sehr einseitiger und mißverstandener Anlehnung an diese Kunstepoche geriet man

[1]) J. Braun, Die liturgische Gewandung, Freiburg 1907, S. 135.

W. SURMANN, SCHNEEBERG: SPITZEN. DEUTSCHE HANDARBEIT: RICHELIEU
DIE UNTERE WEINREBENSPITZE: ENTWURF FRL. PROF. ELSE JASKOLLA,
MÜNCHEN 1926

W. SURMANN, SCHNEEBERG: TÜLLSPITZE. DEUTSCHE HANDARBEIT: RICHELIEU AUF TÜLL



W. SURMANN, SCHNEEBERG: TÜLLSPITZE. DEUTSCHE HANDARBEIT: RICHELIEU AUF TÜLL

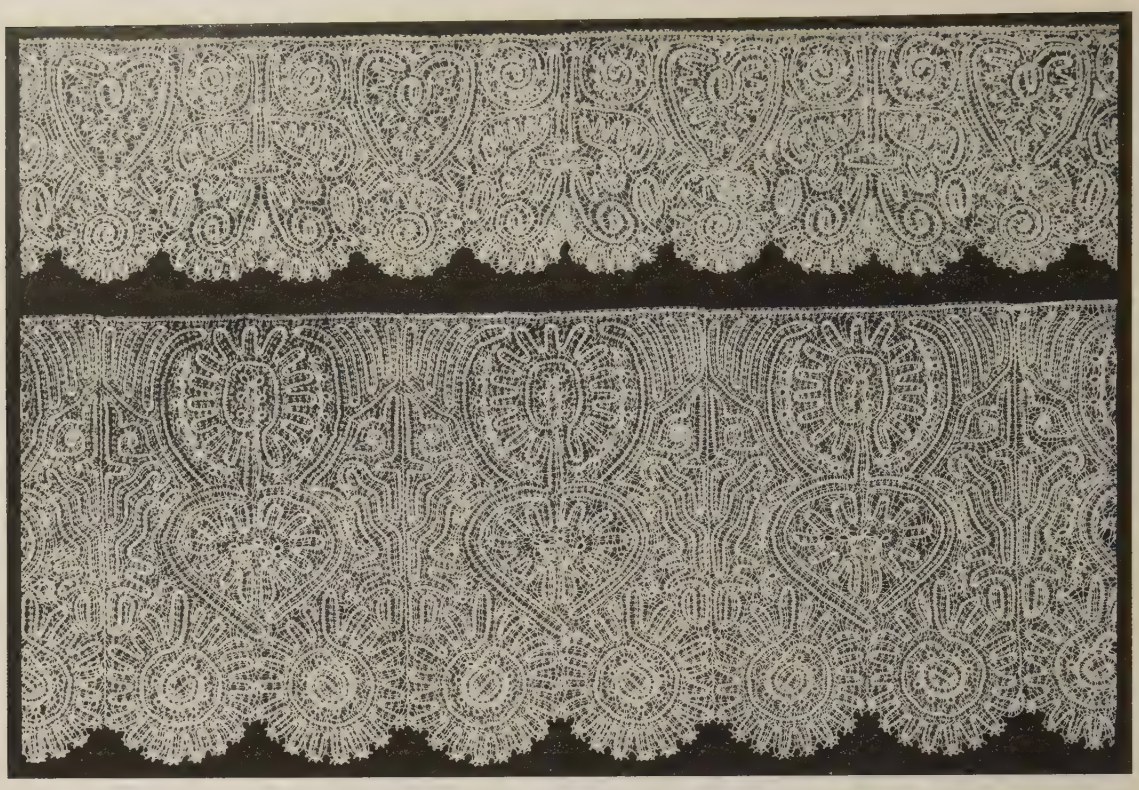
W. SURMANN, SCHNEEBERG: TÜLLSPITZE. DEUTSCHE HANDARBEIT AUF FEINEM TÜLL, AUSFÜHRUNG TEILWEISE IN GOLDGELBER SEIDE

oft in einen Eifer, der vielfach zu weit ging. Auf der anderen Seite hat diese Zeit der Romantik und Nachromantik in vielen die kirchliche Kunst betreffenden Dingen dankenswerte Vorschläge und Anregungen gegeben. So wies man den Filetspitzen nur dann eine Bedeutung für die kirchliche Kunst zu, »wenn das Filet nach Weise der Alten mit der Hand gestrickt wird, und zwar in engem, am besten in schieflaufendem Netze, von ziemlich kräftigem Linnenfaden, der zugleich ein Einnähen reicher Dessins in den verschiedensten älteren Spitzensticharten verträgt. Auch die Technik des Häkelns läßt für eine kundige Hand die teilweise Imitation besserer älterer Muster zu und schaffet in Linnen eine ebenso kräftige wie dauerhafte Spitzenverzierung. Die geklöppelten Spitzen sind fast durchwegs nur nach entarteten Mustern und in flüchtiger Weise ausgeführt und bedürfen, um den Anforderungen der kirchlichen Kunst zu entsprechen, einer ganz anderen Behandlung. Völlig verwerflich sind die gewöhnlichen Spitzen von Baumwollentüll, gleichwohl ob sie nun in der Hand ausgenäht oder auf dem Webstuhle gefertigt sind; gerade diese für den kirchlichen Gebrauch unwürdigen Produkte einer nur auf Schein und Billigkeit ausgehenden modernen Industrie oder der tändelnden weiblichen Bequemlichkeit machen sich am meisten breit, als wollten sie selbst das Gewand verdrängen. Vielfach hängt das jedoch mit der verkehrten Wahl des Stoffes für das Gewand zusammen. Man denke an die sogenannten Schleieralben; für diese baumwollenen Scheinimitationen der älteren und kostbaren feinen Linnengewebe passen selbstverständlich auch keine kräftigen und soliden Säume, sondern eben nur jene koketten Tüllspitzen«[1]). Unter den mehrfachen Veröffentlichungen von Mustern für kirchliche Spitzen ist besonders auf das Stick- und Spitzenmusterbuch Hans Sibmachers nach der Ausgabe von 1597, Wien, Gerold 1868, hingewiesen worden. Die obigen Ausführungen haben auch heute noch Geltung, da sie eben mit unserem deutsch-heimischen Empfinden und Denken und mit unserem religiösen Fühlen sich decken. Auch uns dünkt als oberster Grundsatz, daß die Kirchenspitze ihrem

[1]) Gg. Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche, I. Auflage, Regensburg 1857, V. verbesserte Auflage, Landshut 1901.

W. SURMANN, SCHNEEBERG: HANDGENÄHTE BÄNDCHENSPITZE

W. SURMANN, SCHNEEBERG: HANDGENÄHTE BÄNDCHENSPITZE



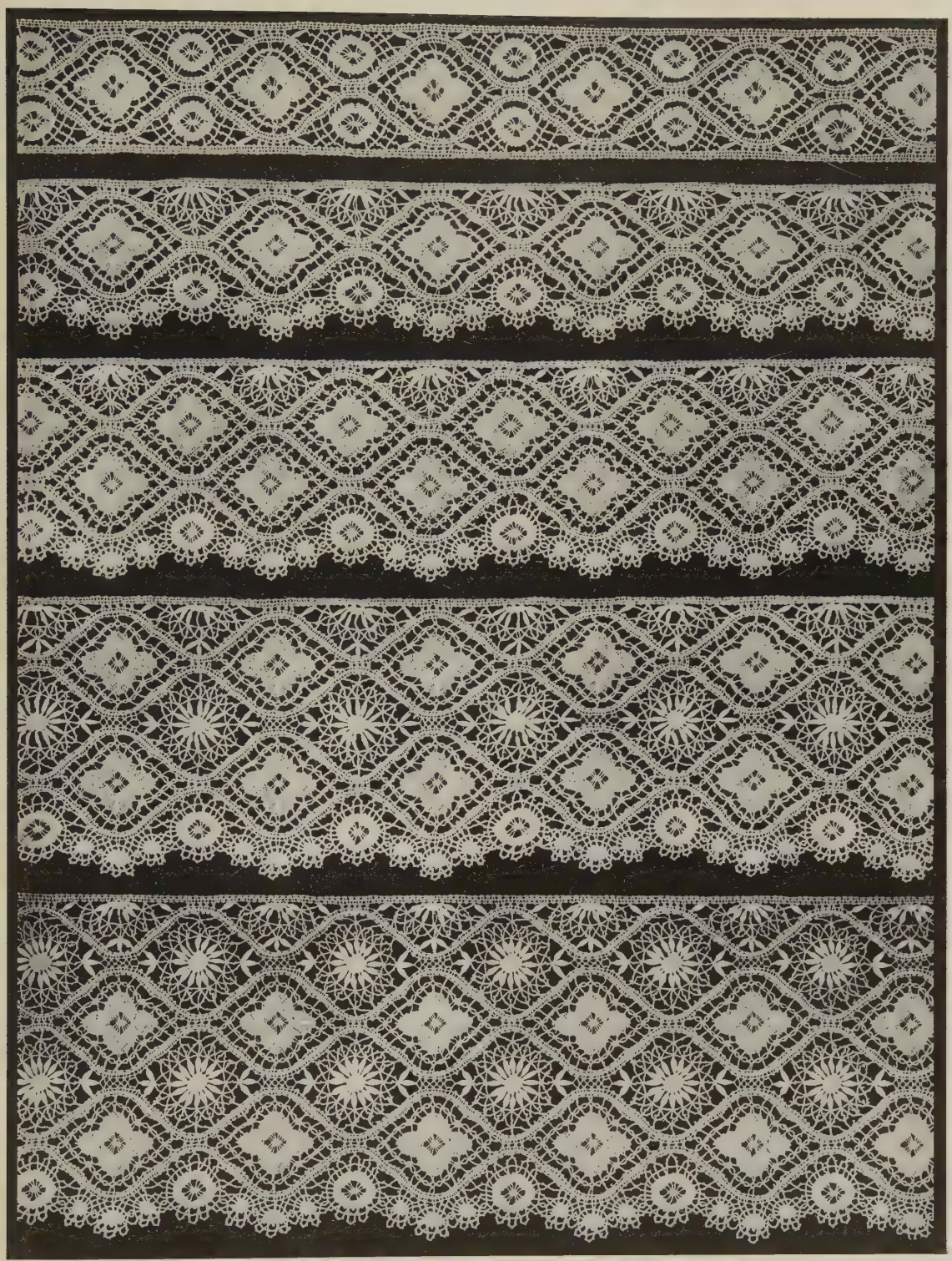
HANDKLÖPPELSPITZE VAN DYCK, SOG. KLOSTERSPITZE

Wesen treu bleibt und nicht ihren Zweck vergessend den Rahmen als Zierstück überschreitet. So soll sie an Alben und Chorröcken z. B. lediglich das Kleidungsstück schmückend einsäumen, was ja in mehr oder minder festlicher Breite geschehen kann. In der Regel jedoch soll sie sich nicht in eine solche Breite verlieren, daß die Leinwand des Rochettes fast gänzlich verschwindet und nur mehr an den Schultern zur Geltung kommt. Auch bei Altarspitzen sollen Überschreitungen in bezug auf zu große Breitendimensionen vermieden werden.

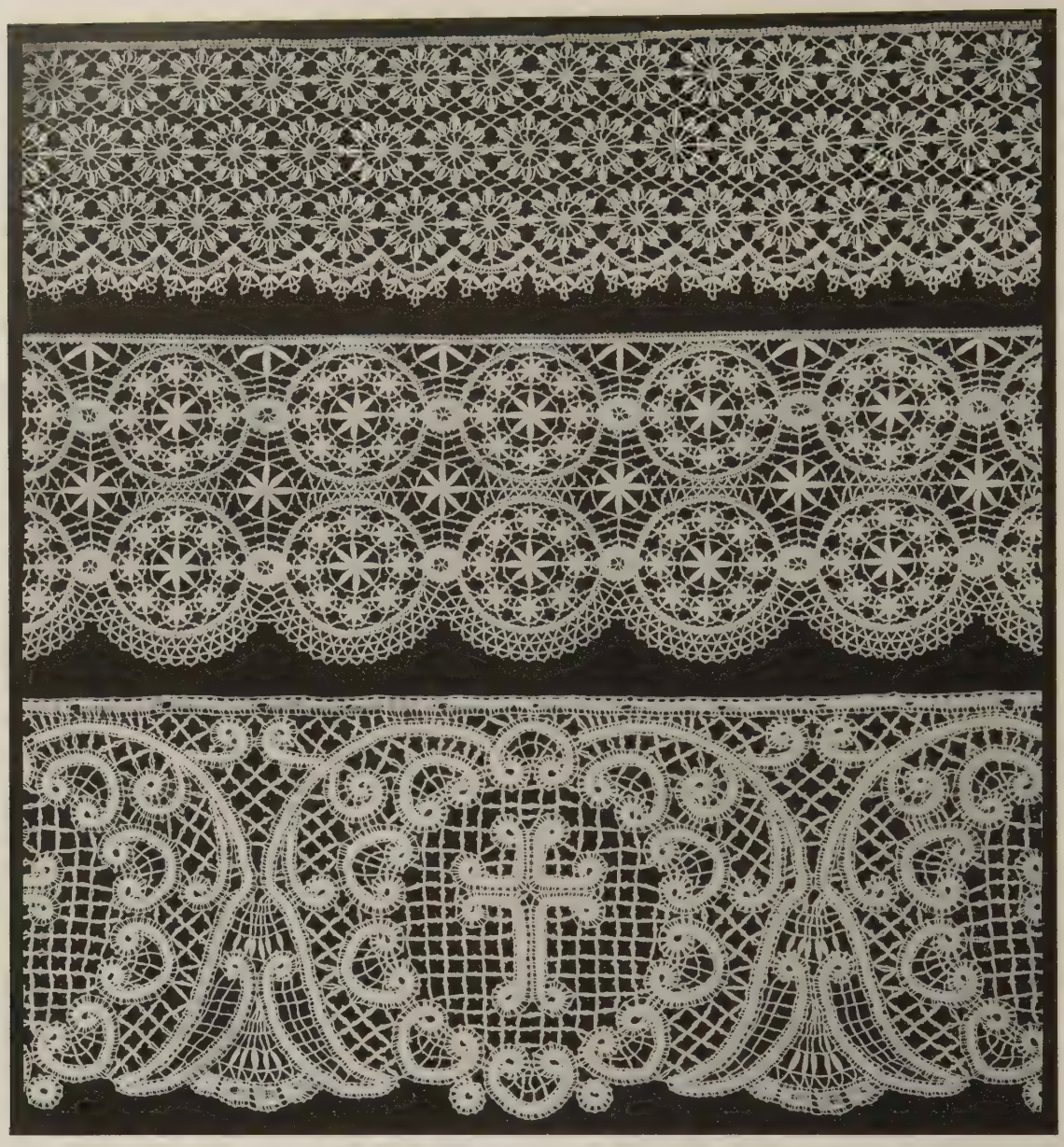
Bei Vorführung von Spitzenarten, die künstlerisch befriedigen und sich für kirchliche Zwecke eignen, ein Industrieunternehmen überhaupt und hier speziell die Firma W. Surmann in Schneeberg in Sachsen mit ihren Ausmusterungen heranzuziehen, kann im vorliegenden Falle nicht zum Vorwurf einseitiger Bevorzugung gemacht werden. Denn die genannte Firma W. Surmann in Schneeberg, der Kurt Henschel vorsteht, hat in Verbindung mit den Schwesterfirmen W. Surmann in Klingental und W. Surmann in Plauen auf dem Gebiete der Kirchenspitzen eine führende Stellung sich errungen. Die Zusammenstellung der reichhaltigen Kollektion, über welche diese Firma verfügt, hat eben Jahre angestrengtester Arbeit hindurch bedurft. In anerkennenswerter Weise hat sich obige Firma, die sowohl Handarbeit in Heimindustrie wie Maschinenarbeit fertigt, eine lange Zeit hindurch bemüht, maßgebend auf dem Gebiete der Kirchenspitze zu sein. Die Firma liefert ihre Erzeugnisse nur durch den Handel: Sie ist aber wohl ausnahmslos in den meisten Paramentengeschäften anzutreffen. In die künstlerische Formung ihrer Schöpfungen kam neues Leben dadurch, daß die Firma im letzten Jahre durch Vermittlung der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« die Verbindung mit einer künstlerischen Kraft, nämlich mit Frl. Professor Else Jaskolla in München, aufgenommen hat.

Zu den besonders ausgewählten und in diesem Hefte im Bilde vorgeführten Beispielen äußern wir uns kurz im folgenden:

Die Kunstbeilage führt einen Chorrock in deutscher Handarbeit vor, Richelieu auf Voile gearbeitet. Diese Ausführung wird neuerdings gerne getragen, da das ganze Rochette dadurch, daß es auf Voile gearbeitet ist, sehr leicht ist. Die Muster sind geschmackvoll



HANDKLÖPPELSPITZE IN KRÄFTIGER AUSFÜHRUNG
ALTES MUSTER



W. SURMANN, SCHNEEBERG: HANDKLÖPPELSPITZEN IN ALTEN UND NEUEN MUSTERN

und ausdrucksvoll. Trotzdem möchten wir ein derartiges ganz aus Voile hergestelltes Rochette lieber nur als ein Ausnahmestück betrachten. Die Spitze überschreitet hier ihre Grenzen auf Kosten des festen Gefüges des Chorrockes als Kleidungsstück. Eine derartige Ausführung soll unsere Leinwandchorröcke nicht verdrängen.

Abbildung S. 165 zeigt wiederum deutsche Handarbeit in gleicher Technik, Richelieu auf Voile. Der Entwurf geht mit kleinen Änderungen auf Frl. Prof. Jaskolla, München 1926, zurück. Die Arbeit in besonders schön verteiltem Muster ist als Altardecke für einen Marienaltar bestimmt. Den Mittelpunkt bildet Madonna mit Kind im Strahlenkranz. Daran reiht sich das begleitende Muster in Tulpenbuketts, eine entfaltete Blume zwischen zwei geschlossenen Kelchen. Eine Wiederholung der Madonna im Muster würden wir aber nicht empfehlen (siehe oben).

In den folgenden Abbildungen (S. 166 u. 167) begegnen wir Garnituren von Spitzen und Einsätzen für jede irgendwie in Frage kommende Verwendungsart, in allen passenden Brei-

W. SURMANN, SCHNEEBERG: HANDKLÖPPELSPITZEN IN FEINER AUSFÜHRUNG, NEUE MUSTER

ten vorhanden. Die Technik ist wieder deutsche Handarbeit, Richelieu auf dichtem Stoff mit eingearbeiteten gestickten Rosen und spiraligen Ranken. Was die Einsätze betrifft, so dienen die breiten für Alben, die schmalen für Meßdienerröckchen. Hinsichtlich der Spitzen wird die schmälste (4 cm breit) am besten für Albenärmel, die Breite von 7 und 10 cm für Kommunionbankübertuch, die Breite von 20 cm für Seitenaltäre verwendet, die noch breiteren Spitzen dienen für Chorröcke. Die auf diesen Abbildungen in verschiedenen Breiten zusammengestellten Einsätze und Spitzen machen es möglich, ganze Kirchenräume einheitlich in ihrer Altarausstattung mit Spitzen zu versehen und dadurch eine gewisse Harmonie zu erzielen.

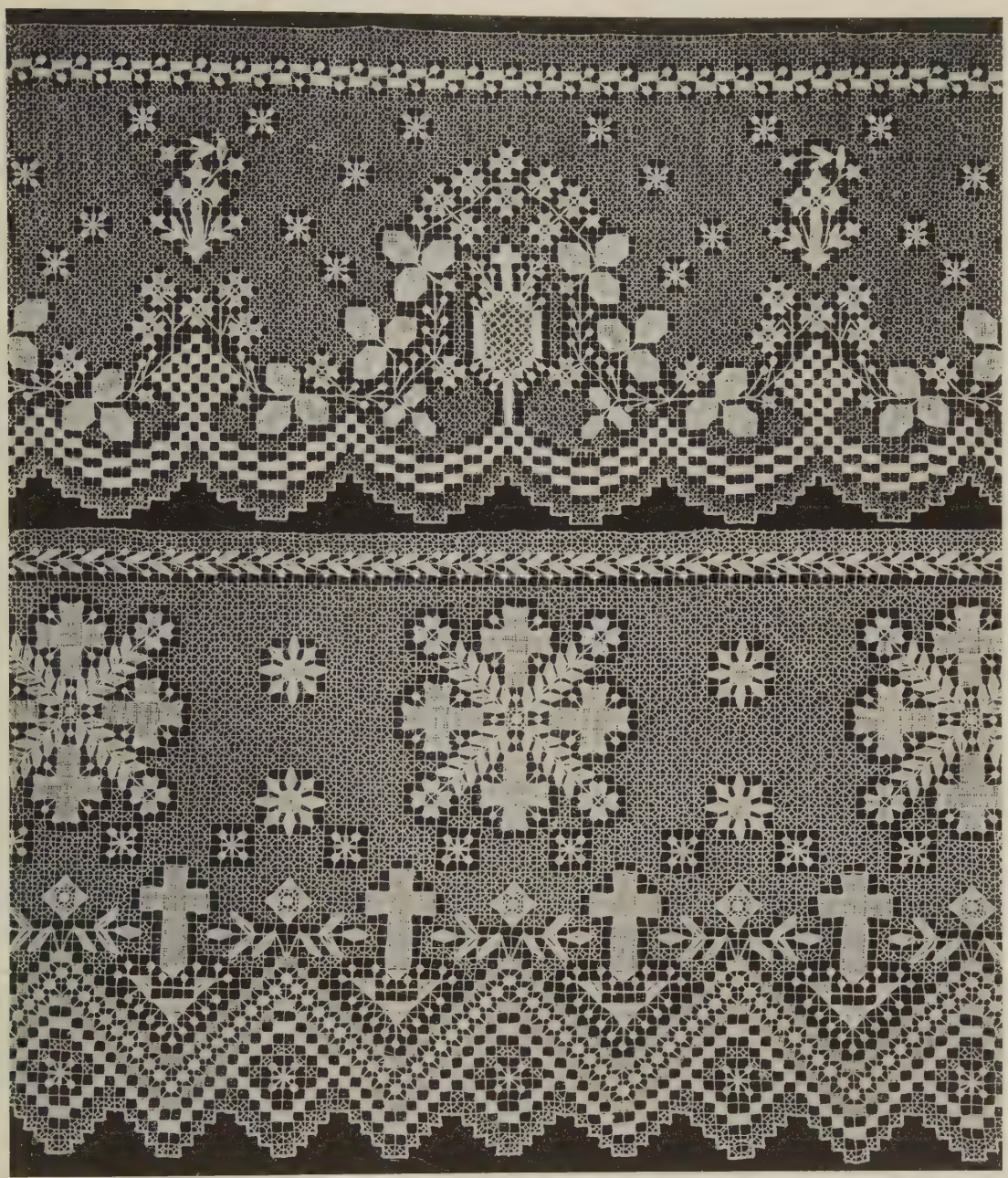
Die Abbildungen S. 169 bringen wieder deutsche Handarbeit, Richelieu auf dichtem Stoff gearbeitet. Die Muster bewegen sich in stilisierten Blumenmotiven mit Kreuzen dazwi-

W. SURMANN, SCHNEEBERG: ENTWURF FRL. PROF. ELSE JASKOLLA, MÜNCHEN 1926. NEUARTIGE FILETSPITZEN, VEREINIGUNG VON FILET-GUIPURE UND FILET-ANTIQUE AUF ENGEM NETZGRUND

schen. Sie kommen namentlich für Altardecken in Betracht. Die untere Spitze führt ein besonders feinsinniges Motiv in melodischem Rhythmus vor — Weinreben — nach dem Entwurfe von Frl. Professor Jaskolla. Die Richelieuspitze ist als die haltbarste von allen Spitzen zu bezeichnen. Selbstverständlich sind die auf dichtem Stoff gearbeiteten leistungsfähiger als wie auf Voile. Andererseits werden aber die Voilespitzen wegen ihres vornehmen und schönen Aussehens, sowie wegen ihrer Geschmeidigkeit im Tragen oft bevorzugt.

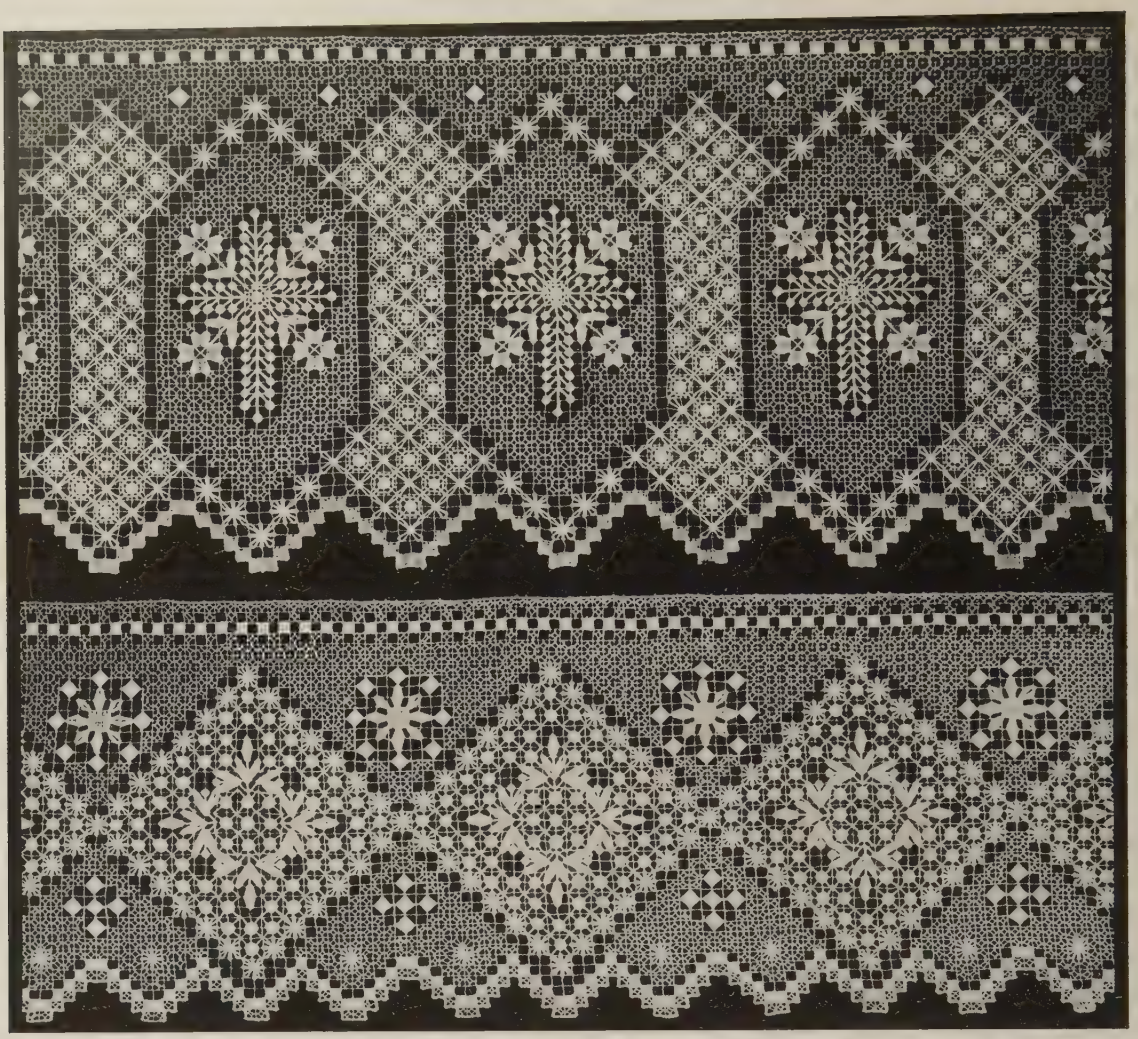
Abbildungen S. 170 u. 171 weisen Richelieu auf Tüll vor. Die Spitze (S. 170 oben) eignet sich auch für Chorröcke. Das Muster auf Seite 170 unten erfreut sich einer ganz besonderen Beliebtheit und ist für Kommunionbank in erster Linie passend; das Muster ist mehr naturalistisch gelöst, nämlich hängende Traubendolden, die von Zeit zu Zeit sich zu ovalen Kartuschen zusammenschließen und im Fonds Kreuze umrahmen.

Mit Abbildung S. 171 ist eine Handlockerstich-Tüllspitze auf feinem Tüll vorgeführt. Diese



HANDFILETSPITZEN: ALTE MUSTER

Spitze ist etwas Ähnliches wie die Brüsseler Tüllspitze. Trotz des etwas höheren Preises wird sie sehr bevorzugt, da diese Spitze in Deutschland hergestellt, nicht erst gebleicht wird und durch ihr natürliches Aussehen einen viel feineren und vornehmeren Eindruck macht. Diese Art Spitzen kann auch für Monstranzschleier verwendet werden. In manchen Gegenden wird sie mit goldgelber Seide zum Teil gestickt bevorzugt. Eine solche Ausführung kann auch mit echten Goldfäden bestickt werden. In dieser erhöhten Feierlichkeit eignet sie sich als Schleiervelum für Monstranzen. Auch als Geschenke zu goldenen Priesterjubiläen ist diese Goldbestickung in Auftrag gegeben worden. Zu bemerken ist, daß sich diese Art für den täglichen Gebrauch nicht empfiehlt, da sie sehr empfindlich ist und nur chemisch gereinigt werden kann.



HANDFILET-GUIPURE-SPITZEN: NEUERE MUSTER

Die Abbildungen S. 172 u. 173 zeigen handgenähte Bändchenspitzen. Vielfach werden diese für Chorröcke verwendet, da sie im Tragen sehr leicht sind. Die Muster sind sehr abwechslungsreich und bewegen sich meist in Rankenmotiven.

Abbildung S. 174, Handklöppelspitze (van Dyck). Diese Van-Dyck-Spitzen werden vielfach als Klosterspitzen bezeichnet, da anzunehmen ist, daß sie früher meist oder nur in Klöstern gearbeitet worden sind. Es ist die einzige Art der wirklich alten Spitzen, die auch heute noch zu erschwinglichen Preisen zu haben sind. Sie kommen in ihrer Wirkung den alten Spitzenschätzen nahe, welche vereinzelt noch in ehemaligen Stifts- und Klosterkirchen da und dort erhalten sind, so z. B. in der Theatinerkirche, in der Michaelskirche zu München, im Kloster der Servitinnen am Herzogspital usw. Alle anderen wirklich alten Spitzen kommen, wie oben bereits bemerkt, als außerordentlich teure Spitzen für den Handel nicht in Frage. Die Klöppelspitze ist an sich die am meisten für kirchliche Zwecke verwendete Spitze, einesteils wegen ihres wirkungsvollen Aussehens, andererseits auch wegen ihrer Haltbarkeit und wegen der liturgischen Vorschriften, daß die Spitzen aus Leinen gearbeitet sein sollen. Die Klöppelspitze mag auch aus dem Grunde zu bevorzugen sein, weil sie in der Wäsche verhältnismäßig anspruchslos ist. Um das oft enge Muster dieser Spitzen zur Geltung zu bringen, können sie auf Unterlagen gelegt werden.

Abbildung S. 175 führt eine Klöppelspitzengarnitur vor, die in ihrer kräftigen Ausführung und zwar in Anlehnung an alte Muster sehr viele Verwendungsmöglichkeiten bietet.

Eine Vermischung von alten und neuen Mustern zeigen die Spitzen auf Abbildung S. 176.

W. SURMANN, SCHNEEBERG: HANDFILET-GUIPURE-SPITZEN: NEUESTE MUSTER

Es kann hier auch eine Anpassung an den Charakter der Kirche in Frage kommen, wiewohl die Begriffe der Stileinheit nach den heutigen Anschauungen keine Geltung mehr haben. Trotzdem ist es sicherlich zu begrüßen, wenn der jeweilige Geschmack in dementsprechenden Mustern eine Auswahl treffen kann, sei es für eine Kirche strengeren Stiles oder für reichere barocke Kirchenausstattungen.

Abbildung S. 176. Handklöppelspitzen in feiner Ausführung mit neuen ansprechenden Mustern.

Abbildung S. 178. Zwei neuartige Filetspitzen nach dem Entwurfe von Frl. Prof. Else Jaskolla-München. Hier tritt zum erstenmal in der Kirchenspitze deutlich die Verwendung der beiden Filettechniken, Guipure-Arbeit und Antique-Arbeit auf engmaschigem Netz hervor, eine sehr glückliche Ausmusterung.

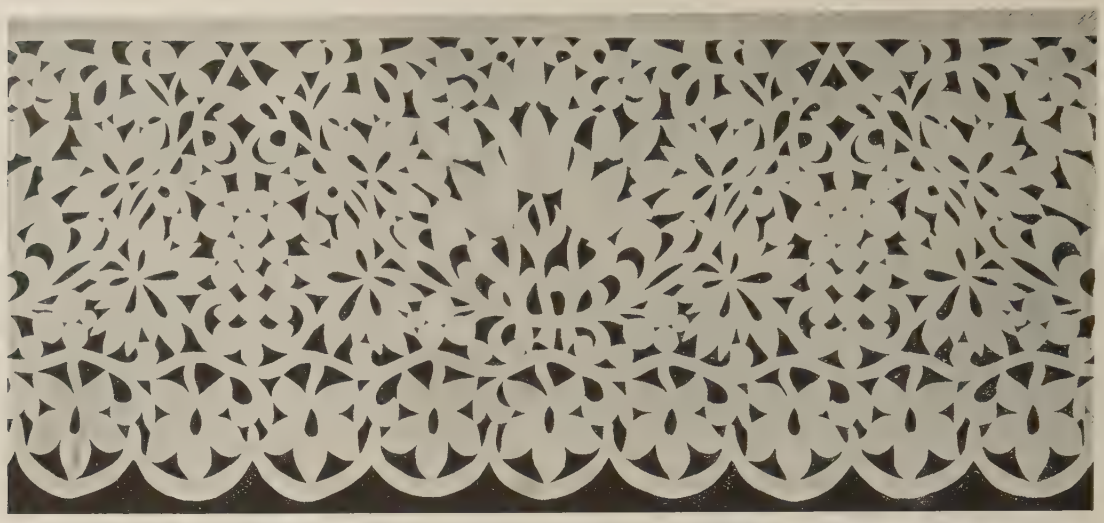
Auf Abbildung S. 179 Handfiletspitzen in dem Geschmacke der älteren Richtung, die aber auch heute noch sehr beliebt sind.

Die Abbildungen S. 180 u. 181 zeigen Filet-Guipure-Spitzen in höchst abwechslungsreicher Zeichnung.

Abbildungen S. 182 u. 183 bringen Filet-Antique-Spitzen, zum Teil mit Schattenstopferei. Die Technik ist insoferne sehr wirkungsvoll, als die besonders auffallenden Stellen in doppeltem Stich gearbeitet sind. Auf diese Weise bekommt die Spitze Relief und wirkt plastisch. Die Musterungen führen große Mannigfaltigkeit vor. Voll Phantasie bringen sie Rosen, Kreuze, Rebengewinde, Monogramme usw.

W. SURMANN, SCHNEEBERG: FILET-ANTIQUE-SPITZEN
NEUE MUSTER

W. SURMANN, SCHNEEBERG: FILET-ANTIQUE-SPITZEN
NEUE MUSTER



W. SURMANN, SCHNEEBERG: MASCHINEN-RICHELIEUSPITZE

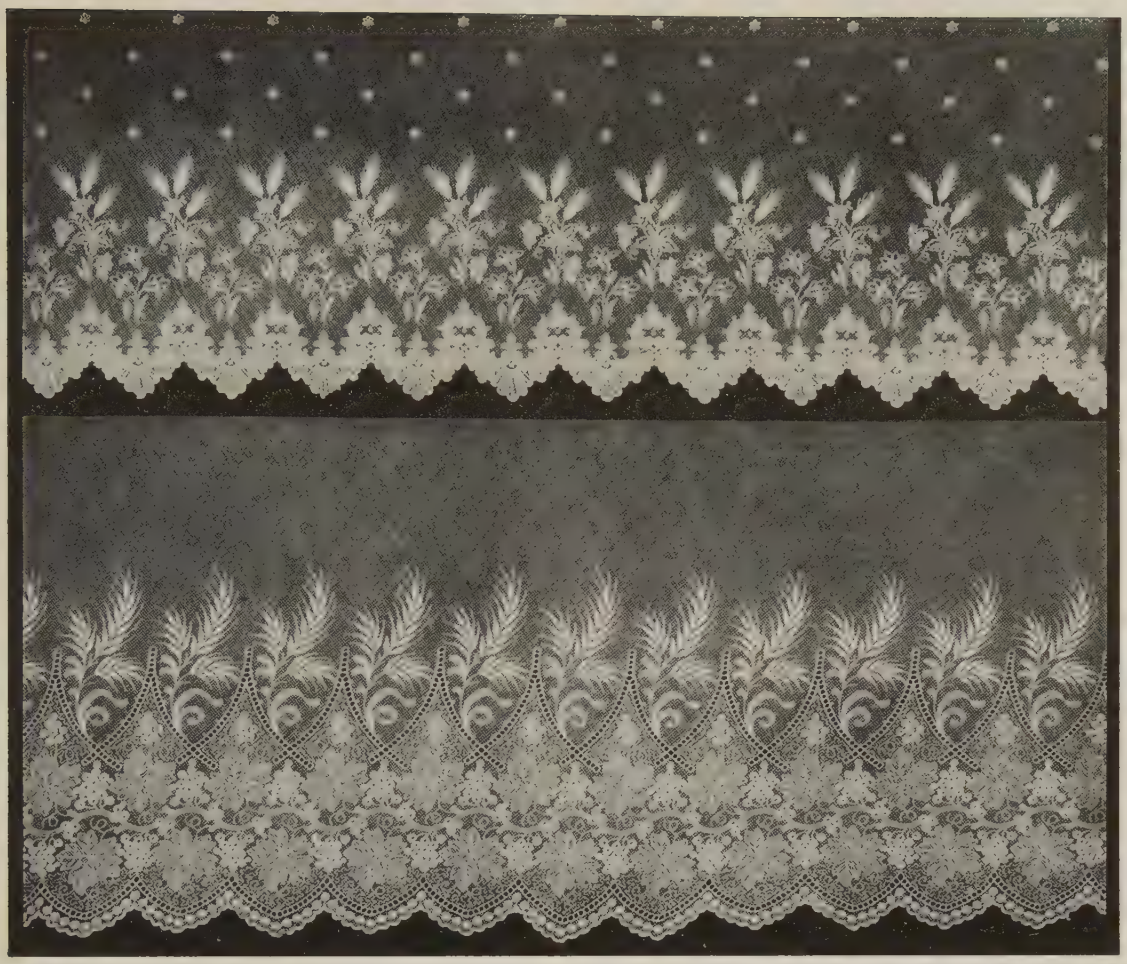
Zum Schlusse einiges über die Maschinenspitzen. Die Maschinenspitze an sich ist als billiger Ersatz für Handarbeitsspitze gedacht. Und als solcher Ersatz soll sie immer gelten. Lieber warte man zu, bis reichlichere Mittel sich angesammelt haben, um eben handgearbeitete Spitzen sich erwerben zu können. Maschinenspitzen eignen sich besonders für mehr untergeordnete Zwecke, wie zur Verwendung für Meßdienerröckchen, Ministrantenchorröcke, nur im Notfalle auch für priesterliche Bekleidungsstücke, wenngleich hier ganz fraglos handgearbeitete Spitzen zu bevorzugen sind. Die hier gezeigten Maschinenspitzen sind sämtlich auf kirchliche Motive eingestellt, was sehr dankenswert erscheint, da bisher bedauerlicherweise oft Maschinenspitzen für Kirchenwäsche verwendet werden, die absolut keinen ausgesprochenen sakralen Charakter haben.

Auf Abbildung S. 184 u. 185 sehen wir Maschinen-Richelieuspitzen, teilweise mit Leinenbordüre und Handhohlnaht, ein sehr gesuchter Abschluß für Alben.

Abbildung S. 185 oben führt maschinengestickte Tüllspitzen, auf großen Stickmaschinen hergestellt, vor. Darunter Crochettüllspitzen, auf der Tamburiermaschine gearbeitet (Abb. S. 185 unten). Sie bringen in billiger Ausführung ganz wirkungsvolle Effekte hervor.

Abbildung S. 186 maschinengestickte Luftspitzen, eine Spitzenart, die einen besonderen Erfolg der Technik bedeutet, obgleich sie im Verhältnis zu Handarbeitsspitzen teuer kommt.

W. SURMANN. SCHNEEBERG: LEINENALBEN-ABSCHLUSS MIT HANDHOHLNAHT



W. SURMANN, SCHNEEBERG: MASCHINENGESTICKTE TÜLLSPITZE

W. SURMANN, SCHNEEBERG: CROCHETSPITZE AUF ERBSTÜLL

W. SURMANN, SCHNEEBERG: MASCHINENGESTICKTE LUFTSPITZE

Abbildungen S. 187 weisen Applikationsspitzen vor, Stoff auf Erbstüll, bzw. auf feinen Tüll mit der Tamburiermaschine gearbeitet, wirkungsvoll und preiswert.

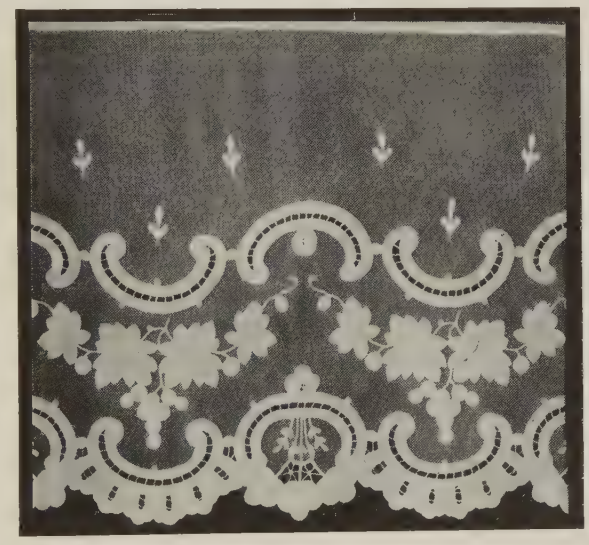
Es dürfte auch dankbar begrüßt werden, an dieser Stelle auf die Behandlung der Spitzen in der Wäsche ganz allgemein und ganz kurz einzugehen. Spitzen sollen mit sehr großer Sorgfalt in der Wäsche behandelt werden. Man möge bedenken, daß sich jede Stunde, die für die Behandlung der Spitze beim Waschen mehr aufgewendet wird, unbedingt lohnt, und daß es wirklich eine Freude für Spitzen behandelnden Personen sein muß, zu sehen, wie jeder einzelne Handgriff reichlich entschädigt, und jede gewaschene Spitze, wenn sie nach der Wäsche aufgesteckt wird, ein ganz anderes Aussehen bekommt, als wenn sie etwa nur gebügelt wird. Die sämtlichen von der Firma Surmann hergestellten und in einzelnen Mustern hier gezeigten Spitzen sind in bezug auf die Qualität in der Wäsche erprobt. Alle hier in Abbildungen vorgeführten Spitzen können unbedenklich im Hause gewaschen und gebügelt werden. Eine Ausnahme bilden nur die auf Abbildung Seite 171 gezeigten und im Texte auf Seite 178 erwähnten Tüllspitzen, die mit echten Goldfäden durchstickt sind. Hier muß, wie bereits oben bemerkt, eine chemische Reinigung vorgenommen werden.

Zur ganz allgemeinen Orientierung bei Neuanschaffungen möge nur kurz auf die Preise für die einzelnen Arten hingewiesen werden. Bei einer Breite von 40 cm stellt sich die deutsche Handarbeit Richelieu (vgl. Abb. S. 166) auf etwa 20—40 Mark per Meter; Bändchenspitzen (Abb. S. 172—173) belaufen sich auf 7—25 Mark per Meter. Die Handklöppelspitzen (Abb. S. 175—176) kommen auf 15—30 Mark per Meter. Handklöppelspitzen Van Dyck (vgl. Abb. S. 174) kosten etwa 50 Mark, Filet-Guipure-Spitzen (vgl. Abb. S. 180 u. 181) 6—10 Mark, Filet-Antique-Spitzen (vgl. Abb. S. 180—181) 12—25 Mark, endlich Maschinentüllspitzen (vgl. Abb. S. 185) 4—7 Mark. Von den Bändchenspitzen ist die oberste und unterste von Abb. S. 172 die billigste: Preis etwa 11 Mark per Meter; die unterste auf Abb. S. 173 ist die beste und wertvollste und kostet per Meter etwa 25 Mark.

Ein schwieriges Gebiet in bezug auf die Preise sind die Klöppelspitzen. Es gibt natürlich Klöppelspitzen, die bedeutend weniger kosten als die oben angeführten Preislagen von 15 Mark. Zuweilen kommt es auch vor, daß mehrere Teile zusammengesetzt werden, wodurch zwar ein niedrigerer Preis entsteht, aber die Haltbarkeit darunter leidet. Die auf Abbildung S. 175—176 erscheinenden Spitzen sind ganz besonders in bezug auf die Qualität ausgearbeitet. Die auf Abbildung S. 177 gezeigten Spitzen sind aus feinstem Material gearbeitet. Die auf Abbildung S. 174 vorgeführte Van-Dyck-Spitze ist die einzige Spitze, die heute noch im Rahmen alter Spitzen anzutreffen ist; sie stellt sich daher im Preise bei einer Breite von 40 cm auch sehr hoch, auf ca. 50 Mark per Meter.

W. SURMANN, SCHNEEBERG: APPLIKATIONSSPITZE AUF ERBSTÜLL

Am Schlusse möchte ich nochmals bemerken, daß es sich hier nicht etwa um eine einseitige Empfehlung eines Industrieunternehmens handelt. Der Aufsatz ist vielmehr aus dem Bestreben heraus geschrieben, die Kirchenspitze künstlerisch zu heben und ihr eine liturgisch einwandfreie Formung zu geben, die sich mit ihrem erhabenen Zweck vereinbart. Andererseits muß aber notwendigerweise bekanntgegeben werden, wie derartig sakral und künstlerisch qualifizierte Spitzen je nach den zur Verfügung stehenden Mitteln von seiten der Kirchen erworben werden können. Um solche Möglichkeiten zu bieten, ist mit rein theoretischen Ausführungen nichts gedient. Es muß praktisch vorgegangen werden. Und aus dieser Erkenntnis heraus haben wir die wirklich gediegenen Vorlagen einer auf dem Gebiete der Spitzenindustrie seit langem mit großen Erfahrungen ausgestatteten und bewährten Firma als Beispiele vorgeführt. Dabei ist es von besonderer Wichtigkeit, daß die genannte Firma großen Eifer zeigt, nach den auf dem Gebiete der Kirchenspitze maßgebenden Faktoren hin immer mehr sich auszubilden durch Heranziehung von künstlerischen Kräften, welche gute Entwürfe stellen.



W. SURMANN, SCHNEEBERG: HAND-APPLIKATIONSSPITZE AUF FEINEM TÜLL

Ein derartiges Streben kann nur dankbarst begrüßt werden und wird auch für die Zukunft sich als fruchtbar erweisen.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST, MÜNCHEN

Im November fand eine Ausstellung für kirchliche Paramente statt, die von den nord- wie süddeutschen Paramentenanstalten, Klöstern, aber auch Einzelkünstlern reich beschickt war. Das Interesse für diesen ersten Versuch in München, moderne Paramentik zu zeigen, war ungewöhnlich groß. Da wir ein Paramentenheft vorbereiten, werden wir in größerem Zusammenhang darüber berichten.

Im Dezember schloß sich eine gemischte Ausstellung an, aus der zwei Kollektionen von Gemälden von Huber-Sulzemoos und von Plasti-

ken von Paul Scheurle bestimmend hervortraten. Über die wichtigsten der ausgestellten Werke werden wir auch zusammenfassend berichten. G. L.

* * *

Plontke, dem im Monat Januar sämtliche Räume zur Verfügung gestellt waren, ist für München kein ganz Neuer mehr. Im vorigjährigen Glaspalast zeigte der Künstler eine wunderschöne Madonna und eine Anbetung der Hirten. Malerisch ganz ausgezeichnet fiel ein »Blumenstück« auf. In der Jahresgabe 1926 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ist er mit Wiedergaben seiner Anbetung der Bauern und mit seinem »Dreikönigsbild« vertreten. Plontke ist Schlesier, seit 1921 Professor an der Hochschule für bildende Künste in Berlin. Die »Anbetung der Könige« ist neben dem Christophorus wohl das bedeutendste Bild der gegenwärtigen Schau, wenn man den Einklang zwischen Wollen und Vollbringen, zwischen religiösem Gehalt und malerischer Form in Betracht zieht. Die Anbetung der Bauern verrät eine innige Freude an der Buntheit und Bewegtheit von Landschaft und Geschehen, erreicht jedoch nicht die Geschlossenheit der Komposition des Dreikönigsbildes. Monumental im guten Sinne ist der Christophorus. Das Jesuskind als Säugling bedeutet eine meines Wissens neue Lösung des nicht leichten Problems. Liebevoll und mit altmeisterlicher Vertiefung ist der Mantel des wuchtig ausschreitenden Christophorus gemalt, auch die Stimmung der sturmzerwühlten Flußlandschaft ist trefflich gebannt. Die Madonnenbilder sind als malerische Leistungen jeweils in der Eigenart ihrer verschiedenen Lösungen erfreulich. Der Künstler erreicht, vom Religiösen her gesehen, allerdings nicht eigentlich die kultische, liturgische Stufe. Es ist immer mehr eine Mutter mit Kind, das Muttererlebnis als die Gottes-Mutter oder das Jesuskind als Erlöser, als Licht der Wahrheit, als Fürst des Friedens, als Sohn Gottes, wie wir ihn etwa an Weihnachten feiern. Im Dreikönigsbild handelt es sich dagegen um ein richtiges Kultbild mit der Beziehung auf Epiphanie. Ein religiöses Bild im weitesten Sinne ist ferner die große Kreuzigung. Sie versucht die Heilstatsache in dem Zusammenprallen mit der Zivilisation der Jetztzeit darzustellen. Daß ihr dies gelingt und zwar ohne Profanierung oder auch nur eine Spur von Lächerlichkeit, zeugt für die inspirierende, tief religiöse Kraft des Gedankens und ein sehr starkes malerisches und formales Vermögen des Künstlers. (Zum Beweis für letzteres sei nur auf die Gliederung des ganzen Bildes durch die Verteilung des Rot hingewiesen.) Malerisch ein Glanzstück der Ausstellung ist das große Blumenstück, ganz ausgezeichnet auch die kleinen Temperabildchen. Das große Bildnis der Frau in zurückhaltenden Farben erfreut durch den schlichten Ausdruck des Seelischen ebenso wie das Kinderbildnis Peters, in dem das zugleich Nachdenkliche und Frische eines prächtigen Buben ausgezeichnet bildhaft wurde.

Willi Schmid

KIRCHENKONKURRENZ FÜR MÜNSTER I. W.

Der Wettbewerb für den Neubau der Heilig-Geist-Kirche in Münster (Westfalen) ist unter äußerst starker Beteiligung der zugelassenen Architekten — es kamen nur die katholischen der Diözese Münster selbst und der Nachbardiözesen Köln, Paderborn, Osnabrück in Frage — vor sich gegangen. 179 haben sich beteiligt und durch die öffentliche Ausstellung ihrer Entwürfe und Skizzen Münster Gelegenheit gegeben zu einer Ausstellung, wie die Münsteraner sie noch nicht gesehen hatten, zumal auf dem Gebiete der christlichen, kirchlichen Kunst überhaupt ein Historismus herrschte, der nicht zu überwinden war. Das Urteil des Preisgerichtes hat im wesentlichen nur ausgesprochen Moderne zu Preisträgern erkoren. Problematisch, wie nun mal jedes Urteil ist, ist naturgemäß gerade eine solche Wertung scharf angegriffen worden, und wir dürfen gespannt sein, welcher Art der Ausführungsentwurf sein wird. Jedenfalls verdient die auftraggebende Pfarre St. Joseph die wärmste Anerkennung aller derer, die nach einer Versöhnung zwischen Kirche und Zeitgeist auch auf dem Gebiete der Kunst sich sehnen und auch hier wieder der Kirche den ihr gebührenden Rang zurückgewinnen möchten. Es wird wohl noch Gelegenheit genommen werden, ausführlich auf den Wettbewerb hier zurückzukommen. Vorerst sei als das Urteil des Preisgerichtes mitgeteilt, daß zwei erste Preise zu je 2500 Mark vergeben wurden, ein zweiter zu 1750, ein dritter zu 1250, und daß vier Entwürfe zum Ankauf empfohlen wurden. Die Preisträger des ersten Preises waren: Architekt Walter Kremer-Duisburg (Kennwort: Johann Conrad Schlaun), und Professor Karl Wach-Düsseldorf (Kennwort: Im Zeichen des Kreuzes); den zweiten Preis erhielt Architekt Heinrich Bähr-Duisburg (Kennwort: Westfalen-Kirche); den dritten Architekt Otto Bomgartz-Köln (Kennwort: Flankentürme). — Zum Ankauf empfohlen wurden die Entwürfe: Te Deum (Architekt Joseph Wentzler-Dortmund), St. Trinitas (Architekt Hermann Imhäuser-Düsseldorf). Vorhof (Architekt Flerus und Konert-Dortmund) und Taube (Professor Wach-Düsseldorf). — Es waren naturgemäß noch immer wieder eine Anzahl Skizzen da von Männern, die auch heute noch glauben, mit der Kopie von Historisch-Gewesenem arbeiten zu können. Und da zeigte doch gerade diese Ausstellung es kraß auch dem Urteilslosesten, wie kindisch und unkünstlerisch derartiges heute schon wirkt. Von den 179 Entwürfen waren auf Grund der ersten Prüfung 56 ausgeschieden, beim zweiten Rundgang 101, so daß im ganzen 22 Entwürfe in die engere Wahl kamen, aus der wieder nur 8 in die engste kamen. — Insgesamt zeigte der Wettbewerb ein hocherfreuliches Bild erfolgreichen Ringens um zeitbedingte Lösungen.

Dr. Dieckmann-Münster

(Anmerkung der Redaktion: Ein ausführlicher Bericht ist in Vorbereitung.)

DER WETTBEWERB FÜR DIE FRAUENFRIEDENSKIRCHE IN FRANKFURT A. M.

Der Kirchenvorstand der Pfarrei St. Elisabeth in Frankfurt erläßt in Gemeinschaft mit dem Arbeitsausschuß für den Bau der Frauenfriedenskirche ein Preisausschreiben unter den katholischen Architekten Deutschlands zum Bau einer neuen Kirche (mit Pfarr- und Gemeindehaus), die auf

der Ginnheimer Höhe in einem der schönsten Villenviertel Frankfurts errichtet werden soll. Die Kirche soll der »Mater Dolorosa« geweiht und »zum Gedächtnis aller derer erbaut werden, die während des Krieges unsagbares Leid für uns gelitten und ihr Leben auf dem Felde der Ehre gelassen haben«. Für die architektonische Ausgestaltung wird vollkommene Freiheit gelassen. Die Kirche soll 750 Sitzplätze erhalten; des weiteren ist eine Krypta vorgesehen als Gedächtniskapelle für die Gefallenen. Die Bausumme für den Rohbau der Kirche ohne Pfarrhaus darf 500 000 Mark nicht übersteigen. Für Preise stehen 9000 Mark, die unter vier Preisträger verteilt werden, zur Verfügung. Einlieferungstermin der Entwürfe ist der 15. März ds. Js. Die ausgezeichneten Entwürfe sollen in Frankfurt a. M., gegebenenfalls in Köln, Berlin, Breslau und Stuttgart ausgestellt werden.

Gegen die Zusammensetzung des Preisgerichtes, das aus 15 (!) Herren besteht, müssen wir im Interesse der katholischen Architekten, die sich an diesem Wettbewerb beteiligen wollen, in aller Form Einspruch erheben. Die allgemein anerkannten »Grundsätze für das Verfahren bei Wettbewerben« werden in diesem Preisausschreiben verletzt. Gemäß dieser Grundsätze muß die Mehrheit unter den Preisrichtern Sachverständige sein. Das ist nicht der Fall; denn im Preisgericht sitzen nur 3 Architekten mit je 2 Stimmen. Das bedeutet bei 15 Preisrichtern, daß die Vollsachverständigen 6, die übrigen genau die doppelte Anzahl = 12 Stimmen haben. Was aber besonders eigenartig wirkt, ist, daß keiner dieser Architekten als Sachverständiger für einen katholischen Kirchenbau angesehen werden kann. Es ist eine arge Zumutung, daß diese Herren über einen Kirchenbau urteilen sollen, von dem unter § 2 der Bedingungen gesagt wird, daß einzig Wert auf eine durch und durch sakrale Gestaltung eines katholischen Gotteshauses nach innen und außen gelegt wird.

Nehmen wir die vorgenannten 3 Architekten als sachverständig für die Beurteilung der architektonischen und technischen Ausgestaltung des Baues an, bleiben in dem Preisgericht 3 Herren, die als Halbsachverständige für die Beurteilung der sakralen Ausgestaltung in Frage kommen. Es sind das die Herren Pfarrer und Provinzialkonservator Hadelt, Landeskonservator Professor Dr. Sauer und Museumsdirektor Dr. Fritz Witte. Als Viertelsachverständige sind anzusehen die Bildhauerin und Dichterin Frau Ruth Fuchs-Schaumann, Dr. Hoff und Prof. Herm. Schmitz. So bleiben dann noch 6 Preisrichter übrig, die man als interessiert bezeichnen kann.

Gemäß der vorgenannten Grundsätze sind die Ersatzmänner im entsprechenden Verhältnis ebenfalls nicht genannt. Da sich die Preisrichter auf die Grundsätze zu verpflichten haben, hätten Professor Behrens, Professor Bonatz und Stadtrat May, die doch genügend Erfahrung im Wettbewerbswesen besitzen, Einspruch gegen die Zusammensetzung des Preisgerichtes erheben müssen.

Die Erfahrung hat gelehrt, daß ein großes Preisgericht — von 15 Herren — wie hier, weder Sinn noch Zweck hat. Man sollte sich entschließen, das Preisgericht auf 9, höchstens 11 Personen zu vermindern. Die 3 als viertelsachverständig bezeichneten Preisrichter könnten zugunsten von 2 bis 3 katholischen, im Kirchenbau durchaus erfahrenen Architekten ersetzt werden. Eine weitere Reduzierung im Preisgericht würde dann das Übergewicht der Sachverständigen, wie es den Grundsätzen für das Verfahren bei Wettbewerben entspricht, herbeiführen. Es liegt im Interesse der beteiligten Architekten, wenn sich der Deutsche Wettbewerbsausschuß mit dieser Angelegenheit befaßt. Jedenfalls wird man den Entscheidungen des Preisgerichtes, solange nicht eine Umstellung desselben in dem oben skizzierten Sinne erfolgt ist, mit einigem Mißtrauen entgegensehen. T. C. K.

* * *

Zu diesem Protest der Korrespondenz »Christliche Kunst«, herausgegeben von der »Tagung für christliche Kunst«, dem wir uns vollinhaltlich anschließen, wären auch noch einige kritische Bemerkungen von seiten der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« zu machen. Schon seit über einem Jahre hatte die Vorstandschaft der »Deutschen Gesellschaft« Nachricht über gewisse Vorbereitungen zu diesem Ausschreiben, die der »Katholische Frauenbund« in einer für eine katholische Kirche seltsamen Weise traf. Vorsichtige Aufklärungsversuche führten zu keinem Resultat. Der katholische Frauenbund, aber auch der Kirchenvorstand von St. Elisabeth in Frankfurt a. M., mußten wissen, daß die Deutsche Gesellschaft im Oktober 1925 einen Wettbewerb für Frankfurt-Sachsenhausen mit sehr großem künstlerischen Erfolg durchgeführt hatte und daß man bei dieser Gesellschaft zum mindesten um einen sachverständigen Rat hätte anfragen können. Wenn die maßgebenden Stellen die Deutsche Gesellschaft nicht mit der Konkurrenz betrauen wollten, so könnte man dies damit erklären, daß man bei einer weiteren Kirche in Frankfurt eine anders zusammengesetzte und somit anders eingestellte Künstlerjury wollte, wenn dem auch entgegengehalten werden kann, daß die Künstlerjury der Deutschen Gesellschaft von Jahr zu Jahr wechselt und vor allem zu den in jedem lokalen Einzelfalle von Baukonkurrenzen als Verstärkung zugezogenen Architekten immer auch nach lokalen Wünschen andere ernannt werden. Schließlich hat aber die Deutsche Gesellschaft keine Monopolstellung für Ausschreibungen von katholischen Kirchenkonkurrenzen. Aber ein Skandal ist es — und dies Wort sei mit aller bewußten Schärfe hier gewählt —, daß die maßgebenden Stellen weder die Deutsche Gesellschaft, die über 350 fast ausschließlich katholische Architekten aus ganz Deutschland umfaßt, noch die Zeitschrift »Die christliche Kunst« von diesem Ausschreiben auch nur benachrichtigt haben, wo es sich doch um ein für katholische deutsche Architekten sehr wichtiges Preisausschreiben handelt. Dabei sind die Deutsche Gesellschaft und die Zeitschrift die einzigen in Betracht kommenden, ganz Deutschland umfassenden Stellen für kirchlich-katholische Kunst. Warum gehen selbst die ausgesprochen katholischen Organisationen in derart beleidigender Weise aneinander vorüber? Ist das bewußt oder »aus Versehen« geschehen? Beides wäre zu verurteilen. Um gütige, restlose Aufklärung wird gebeten.

Nach unserer Meinung ist der Termin für das Ausschreiben viel zu kurz gewählt; denn das Ausschreiben stand erst in den Februarnummern der Architektenfachzeitungen, das ist, nachdem der 15. März Einlieferungstermin ist, für ein so großes Projekt eine unbillig kurze Zeit. Also auch hier Sachfehler über Sachfehler! Georg Lill

Berichte aus dem Ausland

EIN BESUCH IN DER SCHULE »BEATO ANGELICO« ZU MAILAND

Als alter Freund der Bewegung um die Erneuerung der christlichen Kunst bin ich dankbar für die glückliche Gelegenheit, die mir durch den Besuch der Schule des Beato Angelico in Mailand zuteil geworden, die ich durch gute Empfehlungen bereits kannte. Von dieser Institution hatte auf dem letzten Kongreß der Freunde der christlichen Kunst zu Assisi Professor Don Giacomo Bettoli berichtet und sein glänzender Artikel, der in diesen Tagen darüber erschienen, war es gerade, der mich besonders neugierig machte, mich nicht länger des Vergnügens zu berauben, Augenzeuge dieser seltenen und von rein religiösem Charakter getragenen Einrichtung zu werden, deren Tendenz die Erziehung von christlichen Künstlern für Leben und Beruf, die Erzeugung von wahrhaft künstlerischen Werken für die Kirche ist. Genau dies sind die Ziele, welche mit beharrlicher Arbeit die »Scuola superiore di arte cristiana Beato Angelico« von dem Tage, an dem Malerpriester und Architekt Mons. Polvara, mit dem Segen und der Ermunterung des gegenwärtigen Obersten Hirten, und unter den Glückwünschen der »Società amici dell' arte cristiana« sich anschickte — vor sechs Jahren — in einem kleinen Raum der Via Filangieri eine geringe Schar von jungen Leuten um sich zu sammeln, um sie unter der Mithilfe von eifrigen Lehrkräften zu christlichen Künstlern zu erziehen. Eine bescheidene Gruppe von jungen Männern, aber dafür von Begeisterung und Entschlossenheit ohne Grenzen sowohl in den Schülern wie in den Lehrern. Der winzige Samen trug Frucht und es scheint, er wolle einen großen Baum beweisen, der grau in grau an der Fassade des neuen Sitzes der Schule dargestellt ist mit den Worten des Evangeliums: »Gleich einem Senfkorn«.

In der Tat, die kleine Einrichtung hat sich in sechs Jahren zu einem großen Baum entwickelt, ein kleiner schöner Palast in der Via Trivulzio 28 mit zwei Trakten, der eine für die männliche, der andere für die weibliche Abteilung, geräumige und gut beleuchtete Säle für die verschiedenen Sektionen, eine kleine Kapelle, Speisesäle, Bibliothek und Wohnzimmer erwecken sofort den Eindruck eines Institutes, das von den besten Zielen beseelt ist.

Dies zu bestätigen würde allein schon der Name genügen, den seinerzeit Kardinal Ratti dem Gründer nahelegte: »Beato Angelico«, dessen Gestalt in Freskomalerei im Eingangssaal der Schule angebracht ist, gleichsam als Wahrzeichen herrschend, als ein Programm der Arbeit und des Glaubens, unter den rotleuchtenden Feuerzungen der Dekoration, die das Motto rahmen: »Zelus domus tuae comedit me« (»Der Eifer für dein Haus verzehrt mich«). Nur ein starker priesterlicher Eifer, eine glühende Liebe für die Schönheit Gottes konnte die kühnen Erzieher begeistern und kann sie in ihrem schwierigen Unternehmen stützen. Mons. Polvara ist nicht mehr alleiniger Lehrer, ihn umgibt eine Gruppe von geistlichen und weltlichen Unterrichtskräften und die Schülerzahl beläuft sich jetzt in die Dreißig. Jede Sektion hat ihren eigenen Meister, und bereits vier frühere Schüler teilen nun mit ihren Lehrern die Aufgabe, andern jungen Leuten der eigen empfangenen Wohltat teilhaftig werden zu lassen. So steht diese einzigartige Schule anders als ein Studienkonvent da, wie eine wahre Familie, wo Lehrer und Schüler mit brüderlicher Zuneigung und im Geiste christlicher Ehrfurcht und Selbstverleugnung Arbeit und Brot teilen. Nicht umsonst steht an den Wänden des Refektoriums die Inschrift: »Quam bonum et quam iucundum habitare fratres in unum« (»Wie gut und angenehm ist es als Brüder in Eintracht zusammenzuleben«).

In diesem Ganzen lebt eine Note von franziskanischem Geist, von ursprünglichem christlichem Gemeinschaftsgefühl, im selben Sinne wie auch die kleine Kirche, die bedingt durch wirtschaftliche Nöte auf ein geringes Ausmaß gehalten und sich bereits als zu klein erwiesen hat; auch dieses bescheidene Gotteshaus versetzt einen in eine Katakombenecke und atmet jene Luft von klarer und tiefer Religiosität und mystisch-frommer Poesie, welche die Zellen der christlichen Begräbnisstätten so lieb gewinnen ließ. In dieser Kapelle — einem vortrefflichen Beweis der wohlwollenden Freigebigkeit des Obersten Hirten für die Schule — findet sich im Hinweis auf das Arcosolium (das mit einem Bogen überwölbte frühchristliche Grabdenkmal der Katakomben), eine Erinnerung an die einfache aber tiefempfundene Katakombendekoration und vor allem die Beseelung des religiösen Lebens, wenn in den frühen Morgenstunden die Gemeinschaft, eingeladen von dem Motto, das über der Eingangspforte geschrieben: »Pietas ad omnia utilis est« (»Frömmigkeit ist zu allem nütz«) sich zur hl. Messe und den Empfang des hl. Sakraments andächtig zu Boden wirft, wenn sie aus dem Worte des Priesters die gute Kunde erfährt, und wenn sie »lucis ante terminum« (»Vor Einbruch der Nacht«) das Tagwerk im Gebet schließt.

Als ich die kleine Kapelle betrat, setzte eben ein junger Schüler die letzten Pinselstriche an das Wandgemälde des Hintergrundes, das im passenden dekorativen Stil und in nicht weniger angepaßtem Symbolismus die Verklärung Christi, die feierliche Offenbarung der Schönheit Gottes, zur Darstellung bringt.

Die Tageseinteilung in dieser Schule verläuft in akademischen Studien während der Morgenstunden, dem sich eine bescheidene Mahlzeit der Schüler und Schülerinnen anschließt und schließlich in der Zuweisung einer praktischen Betätigung an jeden Teilnehmer während der Nachmittagsstunden.

Ich bin in den großen Saal der Architekturabteilung eingetreten. Hier wird eifrig gearbeitet; jeder junge Mann ist über sein großes Reißbrett gebeugt, und der Direktor Architekt Polvara und der Assistent der Architektursektion, Don Giacomo Bettoli, einst Schüler dieser Institution, gehen von Tisch zu Tisch, geben Richtlinien und Verbesserungen, Winke und Anweisungen. Hier reißt einer die ersten Linien für den Plan einer in Auftrag gegebenen Kirche, dort studiert ein anderer die allgemeinen Umrisse für eine weitere Kirche. Ich mache Halt vor einem schönen Altar mit Ziborium, den eben ein schon fortgeschrittener Schüler in Aquarell angelegt hat, um ihn in Ton ausführen zu lassen, ein weiterer Schüler hat gerade den Entwurf für ein Confessionale, das für eine spätrömische Basilika bestimmt ist, vollendet, wieder einer entwickelt noch die tektonischen Einzelheiten der neuen Kirche von S. Maria Beltrade, die man in Mailand errichten will und ein letzter studiert die dekorative Ausstattung einer eben erbauten Kirche in Vercelli.

Ich sehe auch einen Priester über der Zeichnung eines Ostensoriums, das die Ziseleur-Abteilung in Gold und Silber ausführen will.

Diese Sektion ist die nächste nach dem Saal der Architektur-Abteilung. Es folgen die Räumlichkeiten der Plastiker und Maler, die um den Hof herum verteilt sind.

Die Ziseleure lassen sich nicht übertreffen an Aktivität von den Architektur-Beflissenen. Ihr Meister ist eben mit der Treibarbeit eines Kreuzes beschäftigt, das mit farbigem Schmelz und Steinen bereichert werden soll, ein Schüler zeichnet einen schlanken zierlichen Kelch, ein anderer meißelt an einem großen Ostensorium und auch einem kleinen Lehrling begegnet man, der noch in den ersten Anfängen seiner künstlerischen Ausbildung steckt. Bronze-, Kupfer- und Eisenlampen, große und kleine Leuchter, Tabernakeltürchen, bereits fertige und solche in Arbeit füllen alle Winkel und die Gestelle des Laboratoriums.

Der Skulpturensaal, weiträumig und licht, ist gleichfalls voll mit Modellen von Gipsstatuen, die in Marmor, Bronze und Holz ausgeführt wurden, von Freifiguren und Reliefs jeder Größe. Der Meister der Bildhauer modelliert eben in Ton mit auserlesen künstlerischem Sinn eine Medaille mit dem Bildnis des hl. Franziskus. Andere stammen von der Hand des Bildhauers Righetti, der Papst, Christus als König, hl. Ludwig, alle gleichfalls schätzenswert in der Erfindung und edlen Ausführung. Der Direktor weist mich auf eine schöne Tonstatuette, die der Meister gerade vollendet hat. Das hl. Herz Jesu ist dargestellt mit wohlerzielter Wirksamkeit des Ausdrucks und auf ungewöhnlicher Neuheit im Typus. Mit demselben Meister, der mit der jugendlichen Begeisterung die Erfahrung des schon gereiften Künstlers verbindet, kann man die Schüler Fortschritte machen sehen; ich sehe ein gutes Basrelief für den Altar einer Totenkapelle, ein Kapitell für ein Altarziborium, das unter der Hand eines schon reifen, vielversprechenden Modelleurs eine schöne Form zu gewinnen scheint, während ein anderer mit einer Pietà voll leidenschaftlich gedämpften Sentiments beschäftigt ist. Eine Madonna mit dem Kind auf dem Arm ist von einem Priesterschüler sehr gut modelliert. Und während ich dem Lehrer meine Anerkennung ausspreche und den jungen Beflissenen ein Wort der Ermunterung gebe, fesselt mich eine seltsame Figur an der Hauptwand: Zwei Schlangen sind im Begriff, ein goldenes Herz anzugreifen und darunter ist die Inschrift zu lesen: »Zwei Schlangen nagen am Künstler: der Neid und der Mißerfolg«. Der Direktor erkennt mein Staunen und kommt meiner Frage zuvor: »Seien Sie nicht überrascht«, sagt er, »über diese Worte. Es ist eine schmerzliche Tatsache, die wir seit dem Tage erfahren haben, an dem wir vorbei an leeren Sprüchen zur wirklichen Tat geschritten, diese Schule eröffnet haben. Die Freunde haben sich nach und nach vermindert und sofort ist am Horizont ein drohendes Ungewitter aufgezogen, mehr oder weniger offen je nach der geringeren oder größeren menschlichen Aufrichtigkeit, nie hat es darin einen Waffenstillstand gegeben. Es gibt darin offene Feinde, die gegen uns einen systematischen Verleumdungsfeldzug inszenieren, die sich bemühen, auf unsere Werke und unsere Bestrebungen Mißkredit zu schleudern. Stimmen von Faulenzern, die schaffen könnten, aber sich nicht stören lassen wollen, einer Kundschaft zu dienen, die recht geringe Anforderungen stellt, häufiger noch Umtriebe von dünkelhaften Leuten, die schaffen wollen, ohne um das Schaffen zu wissen. Interessiert, die Unternehmungen der industriellen Pseudokunst zu beschützen, die Furchtsamen vor Tendenzen, die sich über die Vorfahren hinwegsetzen, die Engherzigen und Neidsüchtigen, die Unverständigen und die scheinbar nicht Verstehenden, die Mißtrauischen: alles Leute, die auf dem Wege guter Initiativen stets im Überfluß vorhanden sind. Dies wissen die Lehrer und es ist gut, daß auch ihre Schüler davon Kenntnis haben.«

»Aber«, fragte ich, »wirkt dies nicht schließlich entmutigend auf die jungen Leute?«

»Der Jüngling, der einem Signal des Guten und Schönen Antwort steht, läßt sich für den Fall, daß er mit seinem Ziel in Berührung steht, durch Schwierigkeiten und Kämpfe nicht erschrecken. Für ihn ist die Kunst keine geldliche Angelegenheit und für jene, die in ihren Wünschen in solchem Verhältnis zur Kunst stehen, ist es besser, sich verwarnen zu lassen und einen anderen Weg einzuschlagen. Professionisten, die der Kunst schaden, gibt es nur zu viele, ohne andere aus ihnen zu machen.« Wir sind in den Gemäldesaal eingetreten. Der Direktor stellt mir den Leiter vor, auch er jung und doch erfahren, gleichfalls ein ehemaliger Schüler. In den sittlichen und technischen Zielen dieser Schule hat er einen starken Antrieb gefunden sich zu behaupten, in den zahlreichen ausgeführten und schon abgesetzten Arbeiten, während er augenblicklich unter der Mithilfe einiger Schüler die Kartons zu einem großen Kreuzweg vorbereitet, der zu Beginn des Frühjahrs al fresco zur Ausführung kommen soll. Ein Schüler zeigt mir die Perspektive eines Kircheninterieurs mit seiner Dekoration, das seinem Ende entgegengeht. Es ist vortrefflich in seiner harmonischen Komposition und in seinem Plan. Gleich wertvoll finde ich den Entwurf einer anderen Dekoration, den sein Nachbar unter der Arbeit hat. Es handelt sich um die Kapelle eines Kirchhofs und hier ist mit wirkkräftiger Symbolik das Gebet: »Lux perpetua luceat eis« (»Das ewige Licht leuchte ihnen«) zur Anschauung gebracht. Es ist unser absolutes Bestreben, sagt mir der Direktor, jene abgeschmackten Kirchendekorationen, wenigstens bei den Gotteshäusern, die wir errichten, zu vermeiden, die nichts besagen und sich darauf beschränken die Wände mit Motiven heidnischen Ursprungs zu bekleiden. Nach unserer Ansicht muß alles in der Kirche zu dem Gläubigen sprechen, in jedem Fries, in jeder Linie soll er einen Antrieb zu Gebet und Betrachtung finden, und kein Zeichen der Abschweifung.

Hier begegne ich zwei Priestern, die dem Leiter der Malabteilung als Assistenten zur Seite stehen. Der eine ist Professor Don Carlo Vago, der mit sicherer Zeichnung und in lichten, schwingenden Tönen ein Kruzifix bemalt, der andere, Don Mario Tantardini, steht vor der Vollendung einer Darstellung des Todes Josephs, die für eine Standarte mittelalterlichen Typs bestimmt ist und in der Neuheit des Entwurfs sich gut erweist. Ich drücke den beiden wackeren Kollegen die Hand und denke, wenn andere Priester hier wären, wie einmal zu seiten der Künstler die Mönche standen, Meister von Güte, Wissen und Können, dann würden unsere Kirchen weniger unwürdige Enkel der monumentalen Schöpfungen des gefeierten Mittelalters sein. Wenn es die Priester sind, wie die Vorsehung es bestimmt, die sich der Erziehung und Ausbildung der Jünglinge in den Kollegien widmen, warum

W. J. BECKER-DORTMUND: DENKMAL ALLISSAT IM HAUPTFRIEDHOF DORTMUND. ROCHLITZER PORPHYR

sollten die Priester nicht auch Lehrer der religiösen Kunst sein?

Auch in die Arbeitssäle der weiblichen Abteilung, die ihren Sitz in neuen, wirklich vornehmen Räumlichkeiten hat, wurde ich geführt. Eine Lehrerin arbeitete an einem großen Entwurf für ein Glasgemälde. »Auch Glasgemälde?« fragte ich. »Die gesamte Kirchenausstattung«, gab mir der Direktor zur Antwort. »Ich werde Ihnen gleich die Bodenscheibe (Muffel) für das Brennen der Glasplatten und der Keramiken zeigen; wir haben diesen Zweig der weiblichen Sektion zugewiesen, weil sie darin ausgeprägtere Fähigkeiten erweist. Eine Schülerin bereitet eben die Zeichnung einer Fahne, die dem heiligen Ludwig gewidmet ist, vor. Der Kopf des Heiligen nimmt die Mitte des Tondos ein und auf der Rückseite blüht eine prachtvolle Lilie, inmitten der dominierenden Krone. Sie soll in Stickerei übertragen werden. Eine andere Dame sucht neue Motive für ein Bahrtuch. Hier werden die Arbeiten vorbereitet, die dann im anliegenden Saal der Stickerei zur Ausführung gelangen. Da gefiel mir besonders ein großes dreiteiliges Parament in weißem Samt, auf dem die jungen Stickerinnen eine reiche und feine Musterung von Goldkreuzchen anbrachten. Es sind hier noch in Arbeit befindliche und schon fertige Stickereien ausgestellt, kirchliche Zeichnungen von liturgischen Teppichen, welche die Schule mit Einfassungen weben läßt, die sie besonders als priesterliche Kleider kennzeichnen, sehr feine Spitzen mit Zeichnungen, die sich an den primitiven eucharistischen Symbolen inspirieren, eine Welt von Dingen, wo guter Geschmack gleich dem um das rein Kirchliche ist. Ich gab mich zufrieden bei dem Gedanken, daß auch in den Stickereien unserer Arbeiterinnen nicht oft nur bis zum Überdruß wiederholte Zeichnungen herauskommen, vielleicht in guter Ausführung, aber bar religiösen Gefühls und Denkens.

Nahe der Schule hat ihren Sitz auch die Direktion der Zeitschrift: »Arte Cristiana«, dem wirksamen, von Sr. Exz. Mons. Costantini gegründeten Blatt, dessen Leitung nachher Freund Polvara übernahm. Die Zeitung tritt in ihr 15. Gründungsjahr mit der bestärkenden Sympathie ihrer Leser, die sich so sehr vermehrt haben, daß man die Auflage von 3000 auf 4000 Exemplare erhöhen mußte. Ich besuchte die Redaktion und den anliegenden Saal der kleineren Geräte und der Bilder, der schönen Darstellungen in farbiger Sepia und in Dreifarbendruck, die von der Schule nach den Meisterwerken der großen Künstler reproduziert werden, auch dies kein unwesentlicher Beitrag zum Gut der Kultur und gepflegten Geschmacks. Mir wurde der schöne Vorlesungssaal gezeigt und auch die schmucken Zimmer für die Lehrer und entfernteren Schüler, weil in der Anstalt die verschiedensten Landstriche Italiens vertreten sind, von Sizilien bis Friaul umfaßt sie alle eine Schule, verbrüdert sie dasselbe Ideal, wie es nur ein einziges künstlerisches Ziel ist, das diese Schule leitet, dank des wohlverdienten Gründers und Direktors Mons. Polvara, der die Seele des Ganzen

W. J. BECKER-DORTMUND: RELIEF VOM GRABMAL KÖLLMANN-MÖLLENKAMP, TRAVERTIN

ist und doch jedem einzelnen der jungen Leute für eigenes Temperament und seine persönliche Gefühlswelt im künstlerischen Schaffen Spielraum läßt. »Der junge Mensch bedarf nur eines Führers, der ihm den guten Weg zeigt,« sagte der Direktor; »ihn zu durchlaufen auf den eigenen Beinen, daran denkt er selbst. Man muß nur darauf achten, daß er nicht Hals über Kopf sich in jugendliche Überschwenglichkeiten stürzt, daß er sich nicht durch Faulheit abbringen läßt, und durch Irrtum vom Weg abgerät. So arbeiten wir mit großem Vertrauen in die Vorsehung Gottes, die wir um so näher gefühlt haben, je beschwerlicher unsere Schicksale waren und je unübersteiglicher unsere Schwierigkeiten schienen, wie es uns eine Ermutigung ist, das gnädige Wohlwollen des Heiligen Vaters, das er uns wiederholt erwiesen hat, zu besitzen und die Billigung der kirchlichen Autoritäten unserer und vieler anderer Diözesen. Wir schaffen weiter mit redlicher Absicht und sind überzeugt, daß unsere Anstrengung beitragen wird zur Sache des Guten und zur Ehre Gottes. Anderes suchen wir nicht.«

(Aus dem Italienischen übersetzt.)
Monsignore Vincenzo Mazucco,
Propst von SS. Trinità-Novare

»Beato Angelico« nennt sich die Schule, in Erinnerung an den Florentiner Maler und Dominikanermönch Fra Angelico da Fiesole, den bereits seine Zeitgenossen »Angelico« = (den Engelsgleichen) nannten und der später selig gesprochen wurde.

Neue Kunstwerke

ZU DEN PLASTIKEN VON WALTER J. BECKER

Das Industriegebiet und seine amerikanisch wild wachsenden Großstädte dünken wohl vielen ein nicht eben günstiger Boden für bildende Künstler. Aber man übersieht leicht die große Reichweite, die dem künstlerischen Leben da geboten wird. Wohl spannt sie den Schaffenden im harten Existenzkampf, mitgerissen vom Tempo industrieller Arbeit, in den Dienst edlen Handwerks, gewerblicher Raumkunst und vielseitiger Kleinarbeit. Erdrückt aber der Alltag die Schwingungen der Intuition nicht und bringt eine kraftvolle Seele noch schöpferischen Schwung aus den Tiefen religiöser und menschlicher Ergriffenheit auf, so wird dem Künstler hier lebens- und wertvolle Bereicherung zuteil.

Unter den Künstlern des Ruhrgebietes, denen eine solche hoffnungsvolle Begabung beschert worden ist, sei auf den Dortmunder Bildhauer Walter J. Becker hingewiesen, von dessen Werken unser Heft einige Abbildungen bringt.

Des Künstlers gediegene Art zeigt die guten Früchte seiner handwerklich rechten Ausbildung, die ihn nach braver Lehrzeit zur Kunstgewerbeschule und zur Münchner Akademie emporgeführt hat, bis er als freischaffender Künstler in München mit seinen Medaillen und Plaketten zu Ruf gelangt ist und, als Bildhauer in die alte Heimat Dortmund zurückgekehrt, hier nun vielseitigem Werke obliegen kann. Sechs namhafte Preise in Wettbewerben für Monumentalplastiken und kirchliche Ehrenmale hat er im letzten Jahre für sich gewinnen können. Größere Pläne, u. a. ein Denkmal für die katholische Geistlichkeit Dortmunds warten zurzeit der Ausführung. Zu seinen besten kleineren Werken christlicher Kunst gehört eine Gruppe »Flucht nach Ägypten«, die auf der großen Ausstellung des »Ruhr-Künstler-Bundes« viel Anklang fand.

Beckers Gestaltungsweise, die in den letzten Jahren mehr und mehr ausgereift ist, läßt sich charakteristisch auch in dem hier abgebildeten Grabmal und den Reliefs erkennen. Modische Eleganz liegt

W. J. BECKER-DORTMUND: ORPHEUS. BRONZE

ihr fern. Ernst und bestimmt ist ihr Rhythmus, voll herber Kraft ihr stattlich wuchtiger Figurenstil. Keine Marmorglätte strebt sie an, aber weiche Kontur und schmiegsame Form in Porphyr und Travertin. Und der würdigen Gestaltung entspricht der gehaltvolle Ausdruck: Westfälische Schlichtheit und Beständigkeit spricht aus Gedanke und Glaube.

Es wäre zu wünschen, daß der Künstler Gelegenheit hätte, sich an einem großen Werk kirchlicher Monumentalskulptur zu bewähren. Dazu Glück auf! Wolfgang van der Briele

Personalnachrichten

Prof. Julius Seidler, Bildhauer in München, feierte am 24. Februar 1927 seinen 60. Geburtstag. Über sein weitreichendes Wirken auf profanem und religiösem Gebiet, besonders der Architekturplastik hat Dr. Georg Jacob Wolf im Jahrgang XXI (1924/25), S. 21 ff., ausführlich berichtet. Neuere religiöse Werke seiner Hand werden wir demnächst veröffentlichen.

Heinz Schiestl, der Bildschnitzer, der älteste der drei Gebrüder, feiert am 23. Februar in Würzburg seinen 60. Geburtstag. G. L.

Kleine Mitteilungen

Gewarnt wird vor einem Schwindler, der unter dem Namen Schlotjunker oder Vogelsang Gesellenvereine, Geistliche und Bildhauer besucht und sie unter dem Vorwand von Vermittlungen von Kunstaufträgen um Geld, Kost und Nachtlager schädigt. Sein scheinbar sympathisches Wesen und seine große Orts- und Personenkenntnis haben ihm viele Häuser geöffnet. Er wird polizeilich von Essen aus gesucht.

Neue Kommunion-Andenken

der Gesellschaft für christliche Kunst, München

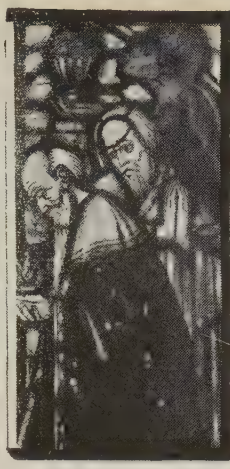
Einzelmuster auf Wunsch, unberechnet

Nr. 1640 Neu! **Christus der König**

Farbenkunstb'att nach dem berühmten Gemälde des Genter Altares. Papiergröße 21:31 cm. Einzelne Abzüge M. —.30; 100 Stück M. 28.–

Nr. 1642 **Die Kommunion der Kinder**

Farbenkunstblatt nach dem Gemälde von A. Müller-W. Papiergr. 21:31 cm. Mit neuer Umrandung. Einzelne Abzüge Mk. —.30; 100 Stück Mk. 28.—



CHRISTEL KUBALL

✦ HAMBURG ✦

GLASMALEREI

FENSTER FÜR KIRCHEN
STAATSGEBÄUDE VILLEN
UND GESCHÄFTSHÄUSER

Ausgezeichnet m. d. gold. Medaille

D. W. B.

Einige ausgeführte Arbeiten:

Rathaus Hamburg Universität Hamburg.
Christuskirche Newyork Deutsche Kirche Tsingtau
U. S. W.

Brot- und Früchteschale

Nach Entwürfen von Bildhauer H. Heidmann

Durchmesser jeder Schale: ohne Henkel 28 cm, mit Henkel 34 cm; des Reliefs 15 cm; Höhe der Schale 3 cm; Gewicht ca. 900 gr. Metall: bestes englisches Zinn.
Preis je Stück M. 18.50

Diese massiven, kunstvollen Zinnschalen sind eine Zierde für den Wohnraum, ein Schmuckstück für jeden Tisch von Geschmack und Kultur. Künstlerische Zinnteller waren von jeher gesucht und finden auch heute wieder warme Aufnahme.

Gesellschaft für christliche Kunst GmbH., Kunstverlag, München

Künstlerische Plastiken für Kirche und Haus

STATUEN · RELIEFS · KREUZE · WEIHKESSEL

Nr. 18003

„Madonna mit Kind" von K. Fuchs
Hartgußmasse, farbig gefaßt

104 cm hoch . . . . . M. 100.—
69 „ „ . . . . . „ 52.50
55 „ „ . . . . . „ 42.—

Nr. 18075 A. Negretti

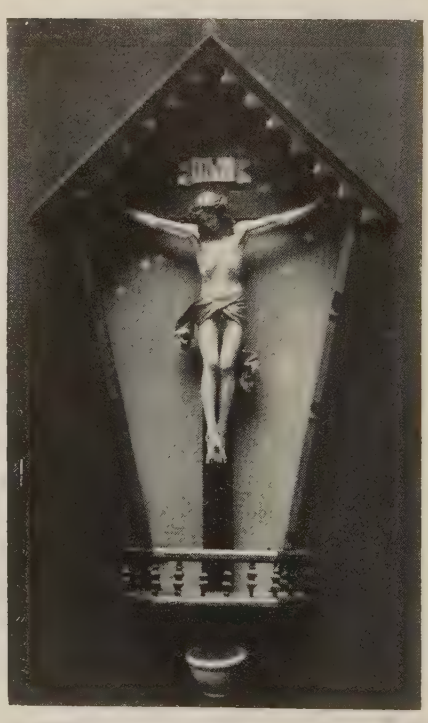
Kreuz mit Korpus
in Lindenholz geschnitzte Künstlerkopie,
Korpus 100 cm, Kreuz 125 cm, M. 600.—

Nr. 18028

„St. Franziskus" von S. Osterrieder
Hartgußmasse, farbig gefaßt
100 cm hoch M. 150.—

Nr. 18119

Weihkessel von J. Seitz
Messing poliert, 14 cm hoch
M. 8.50



Nr. 18086

„Marterl" von K. Fuchs
Eichenholz geschnitzt, Kreuz in Eichen, Korpus Hartgußmasse, 28 cm hoch, farbig gefaßt, Hintergrund blau, getönt mit Goldsternchen, Überdachung mit Holzschindeln.
68 cm hoch, 38 cm breit, M. 70.—.

Nr. 18122

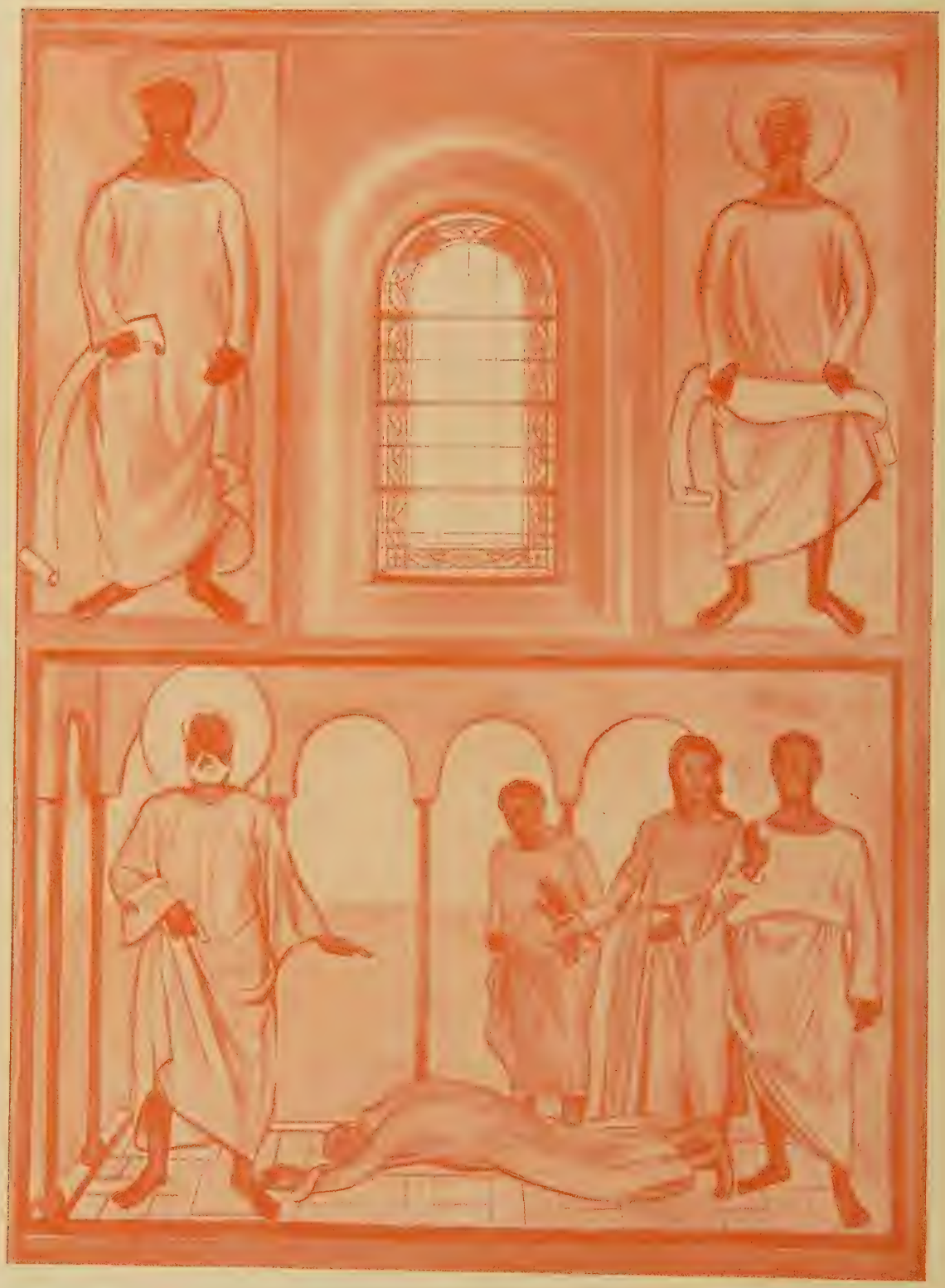
Weihkessel von J. Seitz
Messing mit Email, 14 cm hoch
M. 15.50

Gesellschaft für christl. Kunst GmbH., München

Ausführlicher illustrierter Prospekt kostenlos

Kunstsortiment u. Ausstellung
Karlstraße 6

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstr. 1. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München



JOSEF BERGMANN: DIE STRAFE DES ANANIAS VOR ST. PETRUS
AUS DEN FRESKEN ZU OLCHING

ZU JOSEF BERGMANNS FRESKEN IN OLCHING

Von GEORG LILL

Die monumentale Wandmalerei spielt im 19. Jahrhundert die klägliche Rolle des Aschenbrödels. Schuld daran trug nicht nur die bürgerliche Grundstimmung, der vor allem Stubenbilder, Porträts, höchstens noch intellektuell-literarisch bestimmte Historienbilder für Museums- und Repräsentationsräume erwünscht waren, sondern mehr noch eine damit parallel gehende Weltanschauung, die dem Alltäglichen, Realen, dem Historischen, dem Menschlichen näher stand als dem Unerhörten, dem Heroischen, dem Transzendenten und Göttlichen. Darin liegt noch keine Aburteilung der künstlerischen Qualität dessen, was innerhalb der Grenzen einer bürgerlich-realen Umwelt zu erreichen war — die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts steht auf einer Höhe wie in keinem der vorhergehenden Jahrhunderte —, sondern damit soll nur eine Möglichkeitsgrenze gezogen sein.

Diese innere unterbewußte Abneigung des Jahrhunderts, trotz der Arbeiten eines Cornelius, Rethels, Marées, die als Ausnahmen die Regel bestätigen, mußte am schwersten die kirchliche Malerei treffen, die Größe der Form, aber auch Universalität der geistigen Einstellung am wenigsten entbehren konnte. Nach der ungeheueren Kraftleistung der Barockfresken, die den Triumph Gottes, seiner Heiligen und der Kirche in einer seltsamen Umsteigerung des Irdisch-Repräsentativen zu einer überirdischen illusionistischen Glorifikation priesen, war der Rückschlag der Nazarener geradezu konträr. Dort der Rhythmus einer Weltkirche, der bei aller Veräußerlichung doch kirchen- und gemeinschaftsbildend blieb, hier das ängstliche Zurückziehen in eine pietistische Klosterzelle, sicher in vielem frömmer, inniger, seelisch tiefer, aber doch die Flucht aus der Welt statt dem über der Welt stehenden Ordnen. Wer in dem hilflosen Suchen der Kirchenmaler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich nicht durch die fast stets mangelnde Qualität zurückgestoßen fühlt, sondern die innere Not dieser Menschen miterleben kann, muß erkennen, wie sie an der Unvereinbarkeit der Aufgabe zugrunde gehen mußten, ewige Dinge im Sinne einer bürgerlichen Sentimentalität, eines kleinlichen Realismus und eines geschwätzigen Literatentums in unerträglich vergrößertem Maßstab an Kirchenwänden zu schildern, mit Gefühlchen, die am besten in das Format eines Gebetbuchbildchens paßten. Nicht die Schlechtesten, wenn auch nicht die Kühnsten flüchteten deshalb in die Nachahmung, in die reine Stilimitation. Unsere zahllosen neu ausgemalten alten Kirchen und Kathedralen sind erfüllt von diesen »romanischen« und »gotischen« Zyklen, die den »Stil«, den rein äußerlichen Zeitstil in vergangenen Jahrhunderten holten, ihn aber doch seelisch nicht erfüllen konnten mit der ungeheueren Schwere der romanischen Gottesgläubigkeit oder der seelischen Beschwingtheit und mystischen Inbrunst der gotischen Immanenz. Der Wandel zum Barocken um 1900 in Süddeutschland war vielleicht eine Erleichterung, weil ein gewisses gewandtes, selbst theatermäßiges Pathos der Zeit mehr entsprach, aber eine Lösung war sie nicht.

Das Problem haben erst die Beuroner als solches erfaßt. Desiderius Lenz fühlte die ungeheure Diskrepanz zwischen der dünnen wässerigen Kunst der Zeit in den Kirchen und der ewigen heiligen Sprache der Kirche, der Liturgie. Während in den liturgischen Gebeten alles fest, bestimmt, beherrscht, in herbe Formen gleichsam des Steins und Metalls gepreßt ist, wo jeder Satz und jede Lesung einen doppelten Sinn hat, den der biblischen Lesung und den der symbolischen Ausdeutung, die erst das Vergangene wieder zum aktivsten Erlebnis werden läßt, während die liturgischen Gebete einer Messe, einer Tagzeit tektonisch und rhythmisch ineinander verfugt sind, so daß nichts mehr allein für sich recht hat, sondern erst im Zusammenhang seine besondere Note, seinen tiefen Sinn bekommt, fehlte all dies der Kunst der Zeit, die mehr mit den kleinen Seufzern des Alltags als der Gesinnung der Ewigkeit beten konnte. Desiderius Lenz suchte als Künstler wie als Katholik, Priester und Benediktiner nach ähnlichen Gesetzen, wie er sie in der Liturgie erfühlte, auch in der Kunst, und da mußte er mit einer inneren Folgerichtigkeit auf das antike Ideal zurückgehen, aus dem wesentliche Bestandteile der römischen Liturgie, aber auch des Benediktinerordens herausgewachsen sind. Man wird vielleicht heute manches Errechnete, manches eklektisch Ausgewählte, manches mehr aus

dem Intellekt, als dem rein Schöpferischen Erwachsene in den beuronischen Schöpfungen sehen, aber im ganzen bedeutet die Beuroner Kunst, besonders die in der ersten frischen Kraft Desiderius Lenz', eine epochale Selbstbesinnung zum Wesentlichen der kirchlichen Kunst, nämlich im Kirchlich-Religiösen wie ebenso stark im Künstlerisch-Tektonischen und Monumentalen. Sie ist einer der nachhaltigsten Wendepunkte in der Entwicklung der neueren christlichen Kunst, der nicht nur die benediktinische Kunst in einer klösterlichen Reform bestimmte, sondern fast sämtliche Kirchenmaler der letzten Generation, seien es Stilimitatoren oder Realisten oder Moderne bis herauf zu Carl Caspar, irgendwie zu einer innern Auseinandersetzung veranlaßte.

Und noch ein anderer muß hier genannt werden, der das Problem der kirchlichen Monumentalmalerei in sich erlebte und vielleicht mit stärkerer Zwiespältigkeit durchkämpfte: es ist Carl Becker-Gundahl in München, der nach Wandstil rang, ohne sich aus der naturalistisch-realistischen Einstellung seiner Umwelt so loslösen zu können noch zu wollen wie Desiderius Lenz; der dem Klassisch-Antiken ferne stand, dafür stärker das christliche Mittelalter und die Frührenaissance in ihrer Bedeutung erfaßte, bei dem allerdings der künstlerisch-formale Gestaltungswille ohne Zweifel viel primärer war als die religiöse Inbrunst. Heute sieht man erst, wie seine gleich nach der Wende des Jahrhunderts entstandenen zwei Fresken in der St.-Anna-Kirche zu München trotz der damaligen maßlosen Anfeindung von gewissen Seiten zum stärksten und unvergänglichsten künstlerischen Ausdruck der Zeit gehören. Becker-Gundahls solide und gewissenhafte Schulung auf der Akademie bestimmt heute immer noch wesentlich und nicht die schlechtesten jüngeren Maler in München und hat gerade sie davor bewahrt, in gewisse Extravaganzen eines radikalen Expressionismus auszuarten, weil Gesetz und Maß ihnen in Fleisch und Blut übergegangen waren.

* * *

Einer von diesen Schülern ist Josef Bergmann, der von den Grundsätzen seines Lehrers ausgehend von Werk zu Werk immer mehr zu einer eigenen Persönlichkeit ausreift[1]). Seit einigen Jahren arbeitet er an der Kirche zu Olching, einer Vorstadtgemeinde auf der Strecke München-Augsburg, mit einer Mischung bodenständigen Bauerntums mit mannigfaltig eingesprengten städtischen Elementen. Dort hat man vor einem Vierteljahrhundert eine etwas schematisch harte, romanische Backsteinbasilika gebaut, deren große Wandflächen nach Farbe verlangten. Und nun ist Bergmann daran, dem auch in einer Imitation unverwüstlich feierlichen, romanischen Baurhythmus die beseelende Sprache zu geben. Eben dieser ruhigen Feierlichkeit entspricht auch der Stil der Fresken, der ganz von der süddeutschen Weichheit und verklärenden Milde absieht. An der Apside und ihrem Bogen der Weltenrichter mit den vier Evangelistensymbolen und den zwei Apostelfürsten in irrealer Landschaft, darüber die Tubenbläser des Letzten Gerichts und darunter die Auferstehung der Toten. Auf dem Abschlußfries die Lämmer, die zur Quelle, dem Symbol der Eucharistie, schreiten. Am Chorbogen korrespondieren das blutige und unblutige Opfer:: Abel und Melchisedech als Vorbilder des Opfermahls am Altar. So ist der Altarraum in seiner eucharistischen und christozentrischen Bedeutung klar herausgehoben. Im Langhaus setzen nun die Zyklen der Kirchenpatrone ein, rechts der des hl. Petrus, links der des hl. Paulus. Zwischen Pfeiler und Lichtgaden läuft der Fries mit den großen rechteckigen Bildern, darüber in der Fensterzone sind Prophetenfiguren angebracht.

Die tektonische Gliederung ordnet sich ganz der Funktion der Architektur unter, sie sogar in wesentlichen Punkten für den optischen Eindruck verstärkend. Aber dies geschieht nicht etwa dadurch, daß eine Scheinarchitektur aufgemalt wird, wie dies früher in der Zeit der Stilimitation üblich war, sondern indem nur die tektonische Spannung durch Gurte an den Bögen und durch die Zonenteilung an den Längswänden betont wird. Nirgends wird die Fläche der Wand in Bewegung gesetzt, sondern sie bleibt das fest Bestimmte. Das Prinzip der Architekturmalerei im strengen Sinn des Wortes bleibt gewahrt, im Gegensatz zu einer barocken Illusionsmalerei, die die Wand für das Gefühl auflöst. Aus derselben künstlerischen Grundanschauung entwickelt sich die Farbe. Auch

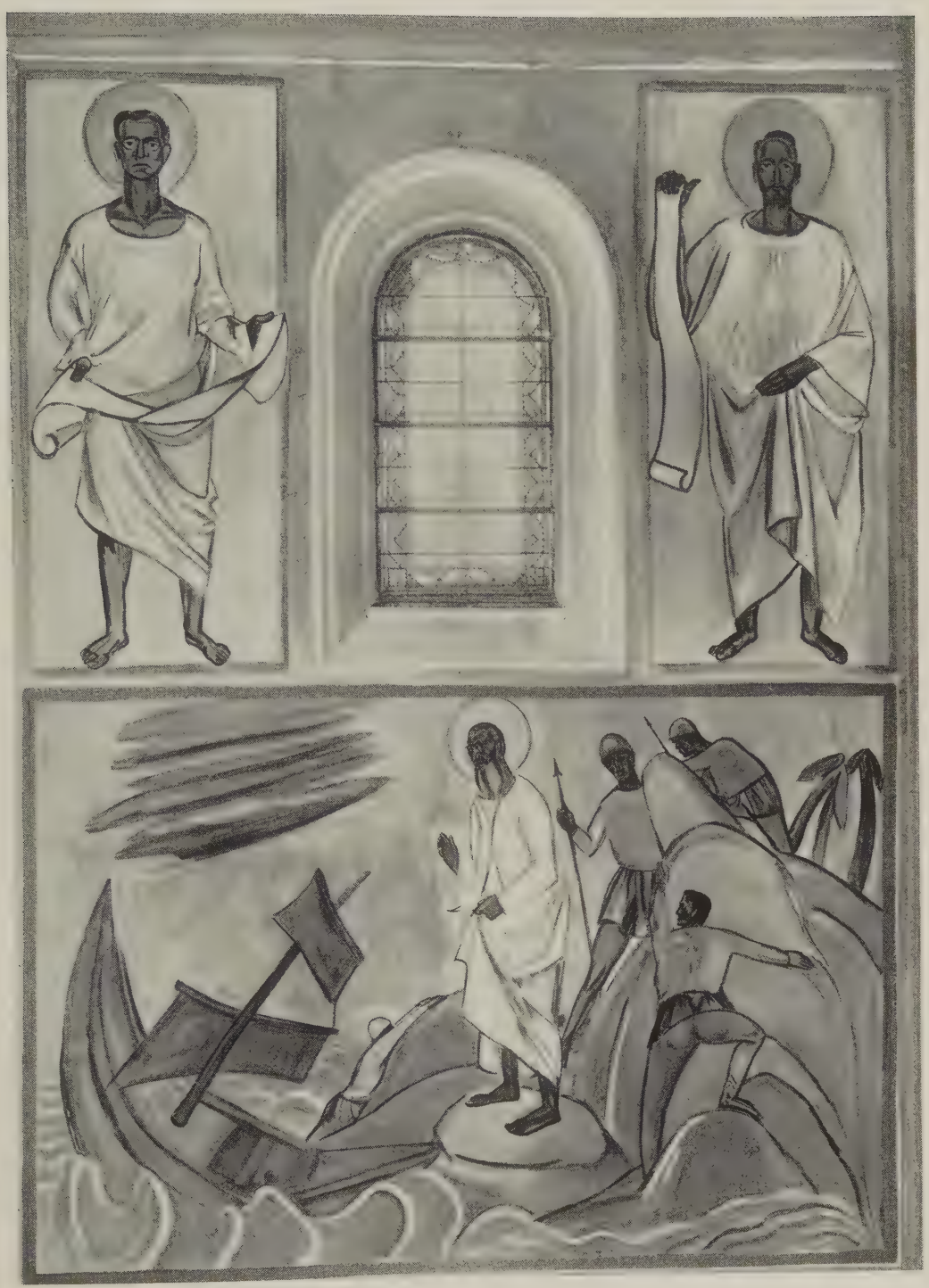
[1]) Vgl. über ihn »Die christliche Kunst« XXI (1924/25), Beilage S. 5 (von S. Staudhamer) und S. 75 (Abbildung).

JOSEF BERGMANN-MÜNCHEN: APSIS UND CHORBOGEN IN OLCHING. CHRISTUS ALS WELTENRICHTER MIT PETRUS UND PAULUS; AUFERSTEHUNG DER TOTEN; OPFER ABELS UND MELCHISEDECHS

an den farbig laut sprechendsten Stellen vergißt man nicht, daß es sich um Kalkfarbe auf Mauergrund handelt. Nicht die weichen und warmen farbigen Effekte einer Ölmalerei werden erstrebt, sondern es sind die kühlen Töne der Kalkfarbe gewahrt, wodurch aber gerade die strenge Erhabenheit der Monumentalität zur Geltung kommt. Mit feinem Takt werden in der Apside stärkere und sonore Töne im Lapisblau des Hintergrundes, dem Krapprot im Mantel des Heilandes, im Oxydgrün der Bäume angeschlagen, damit der Zentralpunkt des Gotteshauses stärker spricht. In den Wandfresken, auch oben im Chorjoch, das nur farbig getönt ist, werden Hellila, Hellrot bis Rosa, Hellgelb und Hellgrün verwendet. Wie aber gerade diese, wenn auch lichte Farbe bindet, kann man in der Teilausführung überraschend gut beobachten. Apsis und erstes Joch des Langhauses haben durch die Farbe eine feste, klare Raumbindung bekommen, während die noch nicht ausgemalten Joche in ihrem harten Weiß klaffend auseinanderspringen.

In der geistigen Konzeption der Fresken herrscht der strenge, feierliche, liturgisch getragene Ernst vor, wie wir ihn schon bei Becker-Gundahl finden. Schließlich ist aber diese Auffassung im Wesen nichts anderes, als was in den Fresken und Mosaiken des 5.—15. Jahrhunderts zu finden ist und erst durch eine menschlich sentimentalere Note seit der Renaissance der kirchlichen Kunst genommen wurde; ob immer zu ihrem Vorteil, dürfte sehr fraglich sein. Deshalb ist es für einen kunsthistorisch Gebildeten unverständlich, wenn Leute, die in Rom, Ravenna und Palermo vor der alten starken Kunst der Frühzeit bewundernd stehen, plötzlich in diesen Fresken etwas Unreligiöses, Unkirchliches, etwas Abstoßendes sehen wollen. Die strenge Erhabenheit in der Kunst steht sicher ebenso über einem n u r gefühlsmäßigen, ja sentimentalen Bildchen, wie das liturgische Meßgebet über einer Privatlitanei, wenn auch ein gefühlsmäßiges Bildchen an anderer Stelle seinen Zweck ebenso erfüllt wie eine Litanei. Das Religiöse bei Bergmann tritt sicherlich nicht ekstatisch, faszinierend, mitreißend hervor, jedoch in der feierlichen Würde, Ruhe und Bestimmtheit, wie sie etwa in der Apostelgeschichte lebt. Es ist die Sicherheit des Glaubens, die gerade in dieser festgefugten Wandmalerei adäquat zum Ausdruck kommt. Gewiß, diese Gestalten streben so wenig nach äußerer Gefälligkeit wie irgendein Heros und Heiliger. Sie schaffen ihr Werk, kurz, bestimmt, aus Glaube und Sendung. Wie prägnant ist das Gericht über Ananias, der wie von der Keule geschlagen vor der Befehlsgeste des hl. Petrus wie ein schwerer Sack zu Boden fällt. Oder das sozusagen stenographisch kurze Bild des Schiffbruchs Pauli: Felsklippen einer spärlich bewachsenen Insel, stürmische Wogen und sausende Wolken, ein brechendes Schiff und sich rettende Menschlein und über alles die Riesengestalt des segnenden und seiner Rettung bewußten Paulus. Gewiß ist das kein schildernder Roman oder ein Kinobild mit bengalischen und kulturhistorischen Effekten, aber ein Monument, ein in Linien gebautes Denkmal des Heroenzeitalters des jungen Christentums. Manches, was in der Schwarzweiß-Abbildung hart erscheint, wie die negerschwarzen Körper, die im Original rotbraun gegen sandgelb sind, hat ja seinen farbigen Reiz erst am Originalfresko.

Gewiß hängen diese Malereien mit mittelalterlichen Vorbildern zusammen. Manche meinten schon, es sei gleich, ob man dies oder das nachahme, ohne zu bedenken, daß es doch ein tiefer Unterschied ist, ob die Renaissance aus einem inneren Trieb heraus von der Antike her eine neue Kunst baut, oder ob ein Routinierter ohne Ziel und Willen bald gotisch, bald romanisch, nicht gestaltend, sondern kopierend arbeitet. Wer die bisherigen Arbeiten Bergmanns verfolgt, muß mit freudiger Anerkennung feststellen, wie er an eigenem Format wächst, wie er auch hier wieder in Olching von der Apsismalerei zu den Langhausfresken voller und reifer geworden. Das, was er am Vergangenen gelernt, vor allem an dem Gesetzmäßigen der reinen Wandmalerei, das wächst mehr und mehr in das zeitgemäße phrasenlose Empfinden hinein. Manchem mag diese Art zu wenig individuell zu sein, aber gerade hier dürfte ein wesentlicher Teil der Modernität dieser Kunst zu suchen sein. Denn nicht nur in der Architektur der Jetztzeit, sondern auch in der Malerei und Plastik tritt die subjektive Spielerei des 19. Jahrhunderts zurück zugunsten einer gewissen Solidarität eines Gemeinschaftsgefühls, das manchmal an spätantike Einstellung denken läßt. Eben dies entindividualisierte Kunstschaffen kann, wie in der Spätantike zum Basiliken- und Mosaikenstil, auch in unserer Zeit zu einer neuen herben, monumentalen, aber auch universalen und kirchlichen Gemeinschaftskunst hinüberführen. Einer von den wenigen bestimmenden Malern zu diesem Ziel auf christlich-kirchlichem Boden in Deutschland scheint mir Josef Bergmann zu sein.



JOSEF BERGMANN: FRESKO AM LANGHAUS ZU OLCHING
PAULI SCHIFFBRUCH VOR MALTA

JOSEF EBERZ: ENGELSGRUPPE IN DER MITTE DER RECHTEN SEITENWAND ZU FREILASSING

RELIGIÖSE KUNST IM RUPERTIWINKEL

ZU DEN KIRCHLICHEN FRESKEN DES MALERS JOSEF EBERZ

Von JOSEPH AUG. LUX

Ein heiliger Kunstfrühling regt sich und webt still, aber nicht unbemerkt, in gestaltenreichen und farbenfrohen Blüten im Rupertiwinkel, das ist im uralten Bischofsbezirk des heiligen Rupertus, der Salzburg und die angrenzenden Teile des Bayernlandes umfaßt. Vor einem Jahr wurde zu St. Peter in Salzburg, dieser Keimzelle der Christianisierung von Bayern aus bis weit nach dem Osten, der Neubau des Benediktinums vollendet, den der geniale Abt Dr. Petrus Klotz mit dem genialen Baumeister Peter Behrens geschaffen hat, ein monastisches Bauwerk, das sich ebenbürtig dem Stimmungsgehalt frühchristlicher Schöpfungen anschließt, mit wuchtigen Felsen-Torarchitekturen im harmonischen Einklang mit dem Ernst des Felsenhintergrundes der Mönchsbergwand. Die schlicht monumentale Halle dieses Benediktinums ist erfüllt von den heiligen Schauern, die der berühmte überlebensgroße Kruzifixus, ein Werk des jungen Meisters Adlhart in Hallein[1]), auf die zur Andacht bewegten Betrachter ausströmt. Tausende von Kunstpilgern aus aller Herren Länder sind im vergangenen Sommer durch diese Halle gezogen, erschüttert von der ergreifenden Predigt dieses Schmerzensmannes und seines leidvoll milden Antlitzes, das sich tief zu dem Beschauer herabneigt. Ungläubige sind hier gläubig geworden; Gebetserhörungen haben stattgefunden. Man hat dieses Werk einer gesteigerten religiösen Inbrunst mit einer Vision Grünewalds verglichen. In der Tat habe ich Christusbildnisse aus dem gotischen Mittelalter gesehen, wie die Holzskulptur in Breslau, die der junge Künstler gewiß nicht kannte, die aber ganz ähnliche Züge aufweist und aus einer ähnlichen Geisteshaltung herausgeboren worden ist. Angesichts dieses neuen Werkes haben gewiegte Kenner bekannt, daß sie nun an eine religiöse Wiedergeburt der Kunst glauben können.

[1]) Vgl. die Abbildung in »Die christliche Kunst« XXII (1925/26), S. 221.

JOSEF EBERZ-MÜNCHEN: WANDMALEREIEN IN DER TAUFKAPELLE DER ST.-RUPERTUS-KIRCHE ZU FREILASSING. GESAMTANSICHT

JOSEF EBERZ: MITTELWAND DER TAUFKAPELLE ZU FREILASSING

JOSEF EBERZ: FRIES DER MITTELWAND ZU FREILASSING
TAUFE DURCH DEN HL. RUPERTUS

JOSEF EBERZ: UNTERER FRIES DER LINKEN SEITENWAND ZU FREILASSING. DIE TÄUFLINGE

Für eine religiöse Wiedergeburt der Kunst aus den Gefühlen unserer Zeit gibt es aber im Rupertiwinkel noch mehrfache andere Zeugnisse. Unter diesen will ich die Ausmalung des Morzger Kirchleins bei Hellbrunn von Faistauer erwähnen, wenngleich der Künstler seinen Versuch in halber Arbeit bisher unvollendet gelassen hat; sodann die Ausschmückung der Hauskapelle der Schulschwestern in Hallein durch die Freskenkunst des jungen Salzburger Malers Kern, der einen Franziskus-Zyklus schuf, vielleicht etwas schwer in der Farbe und formal in der Konvention befangen, woran er nicht allein schuld sein mag, immerhin aber bestrebt, seinem Werk künstlerische Jugendfrische einzuhauchen; ähnliches ließe sich von dem jungen Maler Wünsch sagen, der eben daran ist, die Kirche in Itzling freskenhaft auszumalen und eine derartige Aufgabe in der Niederlassung der Pallotiner am Mönchsberg vollendet hat, wobei eine gewisse technische Fertigkeit anzuerkennen ist, wenngleich die Anwendung michelangelesker Formensprache nicht ganz überzeugend wirkt, und Beschränkung auf das Eigene, das sich schlichter geben würde, echter und überzeugender wäre. Die Jugendlichkeit des Künstlers ist immerhin etwas, das für diese Schöpfungen einnimmt und auch zugunsten der von Faistauer an der Hoffassade des Benediktinums gemalten Dreifaltigkeit spricht, wenngleich der Künstler diese Improvisation allzusehr im Stil primitiver Vorbilder gehalten hat, die seiner geschwinden Manier und seiner behenden Anpassungsfähigkeit zustatten kommt. Trotzdem muß gesagt werden, daß die Wirkung der genannten Malerschöpfungen nicht so tief religiös ist, wie etwa der geschnitzte Kruzifixus von Adlhart. Damit komme ich auf das Kernproblem der neuen religiösen Kunst.

So gewiß es ist, daß wir von der süßlichen Konvention der letzten Jahrzehnte, von dem Industrialismus und dem verwässerten Nazarenertum erlöst sein wollen; so gewiß es ist, daß die Glaubensfreudigkeit wächst mit den Mitteln der künstlerischen Offenbarung und mehr Gläubige in die Kirchen strömen werden, wenn diese geschmückt sind mit dem besten Können unserer Zeit, wie ja auch die Kirche in früheren hochgestimmten Zeiten sich jeweils der besten Künstler zu versichern wußte, so gewiß ist es andererseits, daß hier Kunst im gewöhnlichen Sinne der Ästhetik allein nicht genügt. Am wenigsten genügt das, was wir bisher an sogenannter moderner Kunst zu sehen gewohnt sind. Moderne Kunst, mag sie noch so originell und persönlich erscheinen, wird damit noch nicht heilige Kunst, indem sie einfach, zur Abwechslung einmal, religiöse Stoffe behandelt. Um wirklich eine Kunst nach dem Herzen Gottes zu sein, muß der Glaube auch tief im Herzen des Künstlers wurzeln. Denn Kunst wird aus dem Geist geboren und ist nicht bloß eine technische und persönliche Angelegenheit. Wenn es an diesem Geist fehlt, dann fehlt es auch in dieser modernen Kunst an dem Besten und Kostbarsten, das zu ver-

JOSEF EBERZ: UNTERER FRIES DER RECHTEN SEITENWAND ZU FREILASSING. DIE TÄUFLINGE

mehrter Andacht entzündet und eigentlich kaum auf eine bestimmte Formel zu bringen ist. Hier allein entscheidet die Tat, die aus dem vom Heiligen Geist erleuchteten Willen geboren ist.

Zum Glück haben wir eine solche Tat zu verzeichnen, die sich in anderer Weise, aber doch ganz und gar ebenbürtig dem Adlhartschen Kruzifixus zur Seite stellen kann und den Vergleich mit dem Besten früherer Zeiten aushält: das sind die Fresken, die der Münchner Maler Josef Eberz[1]) für die jüngst vollendete neue Pfarrkirche in Salzburghofen-Freilassing zu schaffen im Begriffe ist und zum Teil schon ausgeführt hat. Der würdige Pfarrherr von Freilassing, Geistl. Rat Oberndorfer, unterstützt von dem Prälaten Dr. Müller in München, hat ein staunenswertes Werk zuwege gebracht, auf dem sichtbar der Segen Gottes ruht. Wie wäre es sonst möglich, in einem kleinen Ort, wo viele Eisenbahner wohnen, eine so gewaltige neue Kirche zu schaffen, wie sie Architekt Prof. Muesmann aus Dresden, ein geborener Bayer, ganz im gotischen Stimmungscharakter ohne direkte Stilanlehnung erbaut hat! Die Raumwirkung ist überwältigend und hinreißend, sie stimmt die Seelen hoch und lenkt den inneren Blick nach aufwärts. Das ist das Gotische an dieser modernen Architektur. Wie ergreifend sie ist, dafür spricht wieder als indirekter Beweis die bewundernswerte Opferfreudigkeit der einheimischen Bevölkerung, nicht nur der umliegenden Bauern, sondern auch der Arbeiter und der Eisenbahner, Sozialdemokraten darunter, die fort und fort Beiträge zur Vollendung und Ausschmückung der Kirche leisten und das große Werk ermöglicht haben. Hier ist wieder die Tatsache bestätigt, daß das Herz der Bevölkerung zu jedem Opfer bereit ist, wenn es ein wirklich großes Werk gilt, das die besten Kräfte der Zeit sammelt und zum schönen Tun vereinigt. Dann spielt Geld keine Rolle: Gebet wird Holz und Stein und liefert dauernde Denkmäler der Andacht und Erbauung. Es ist gewiß nicht das kleinste Verdienst des Pfarrherrn, der solche Liebe der Pfarrkinder zu entzünden weiß, und immer wieder fromme Stifter findet, die aus der gutgesinnten Bürgerschaft zu größeren Mitteln sich bereit finden, wie zum plastischen Schmuck der Apsis und der Kanzel, womit Meister Adlhart und Sohn in Hallein beauftragt sind; ferner zur Weiterführung und Vollendung des Freskenschmuckes durch Eberz, und was sonst noch die Vollendung der schönen Kirche erfordert.

In Josef Eberz haben wir den modernen Künstler, der nicht nur auf der Höhe eines monumentalen Könnens steht, sondern auch erfüllt ist von der religiösen Gnade, die sein

[1]) Vgl. über den Künstler »Die christliche Kunst« XI (1914/15), S. 229 ff. (irrtümliche Doppelpaginierung!) von S. Staudhamer; ebenda XII (1915/16) S. 284 u. Beil. S. 24; XXI (1924/25), S. 83.

JOSEF EBERZ: HÖHE DER LINKEN SEITENWAND ZU FREILASSING
SCHWEBENDER ADORIERENDER ENGEL

Werk beseelt und adelt und erst zur Höhe einer heiligen Kunst emporhebt. Sichtbares Zeugnis davon ist die eben vollendete Taufkapelle, deren Freskenmalereien unsere Bilder zeigen. Hier haben wir den monumentalen Stil einer religiösen Wandmalerei, die unserer Gegenwart mit ihrer nüchternen Alltagskultur fast abhanden gekommen schien und sich als ein sehr Kostbares und sehr Edles aus einer würdigen Aufgabe und aus einer würdigen Künstlernatur ganz plötzlich und unvorhergesehen neu erhebt. Die Aufgabe war, eine Taufhandlung des heiligen Rupert darzustellen, die die Rückwand der Kapelle ausfüllt. Über dieser Mittelgruppe erscheint die Trinität mit dem auf einem Regenbogen thronenden Christus, zu beiden Seiten je einen anbetenden Engel, Spruchbänder darüber und einem aus der Spitze des Bogens niederschwebenden ornamental gestalteten Engel. Die beiden Seitenwände zeigen einerseits den Zug der Taufe Begehrenden, anderseits die Getauften in lebensvollen, ergreifenden Gruppen. Es ist eine gewaltige Leistung, diese riesigen Flächen in der Höhe von elf Metern und in der Breite von fünf, bzw. sechs Metern mit diesen heiligen Vorstellungen farbig zu erfüllen. Was aber noch mehr zur Bewunderung zwingt und andachtsvoll erhebt, ist die gehaltene, klassische Ruhe der Darstellung zugleich mit der inneren seelischen Bewegtheit des Ausdrucks in Haltung und Miene der einzelnen Figuren und Gruppen, sowie die rhythmische Gliederung der hohen Flächen, die bildhaft aus dem Bereich des irdischen Gottverlangens in die visionären Bezirke des ewigen Reiches hinanführt und Natur und Übernatur, Zeit und Ewigkeit, irdisches und himmlisches Sein in schöner, zwangloser Stufenfolge vereinigt bis hinan zu den singenden Engelssphären. Nur ein Künstler, der aus der Transzendenz der Glaubensvorstellung herauslebt, ist zu einer so überzeugenden, unmittelbar ans Herz gehenden Darstellung befähigt, die ebenso klassisch als volkstümlich anmutet. Hier ist kein Bruch zwischen der großen Vergangenheit altkirchlicher Monumentalmalerei, die bis in die Barockzeit hereinführt, und der neuzeitlichen Ausdrucksweise. Denn auch diese ist, soweit es Eberz betrifft, aus dem Geist der Kirche herausgeboren und somit heilige Kunst im höchsten Sinne. Mehr noch aber als an den Barock sind wir durch die strenge Linienführung an den Quattrocento erinnert. Vor allem aber wendet sich diese Kunst an unser eigenes Fühlen und befriedigt eine unbewußte heimliche Sehnsucht der Seele, die sich angesichts eines solchen Werkes ganz ohne gelehrte und historische Seitenblicke bis zur Wunschlosigkeit des frommen Schauens beseelt und verklärt weiß. Wie sehr gerade eine solche reine und hohe Kunst die religiösen Saiten der Menschennatur zum vollen Klang zu bringen weiß, dafür mag besonders die naive Freude des Volks an dem schönen Werk ein beredtes Zeugnis sein und ein Beweis, daß das Edelste zugleich das Religiöseste und auch das Volkstümlichste ist. Ich habe mir daraufhin die Leute in der Kirche angesehen. Es waren einfache Menschen der Gegend und viele Arbeiter und Eisenbahner darunter. Aber in ihren Gesichtern und in ihrer Haltung habe ich den Abglanz der begehrenden und verklärten Mienen der in den Fresken dargestellten Gestalten gesehen. und siehe da, diese Gesichter waren mit einemmal verschönt und veredelt, weil die Seelen von diesen frommen und heiligen Bildern dieser erhabenen Kunst erfüllt waren. Ein anscheinend unbedeutendes Vorkommnis, das dem Künstler bei seiner Arbeit begegnete, ist in dieser Hinsicht geradezu bedeutsam. Eine einfache Frau, die einen Milchwagen zog, kam auf ihn zu, drückte ihm die Hand und sagte, sie wolle ihm vielmals Vergelt's Gott sagen, daß er die Kirche so schön gemalt habe. Das besagt alles und wiegt mehr als alle Kunstwissenschaft.

Mögen es jene, die das Schicksal unserer Gotteshäuser in Händen haben und allzu ängstlich meinen, daß das Volk edle Kunst nicht verstehe, wobei dann zumeist geringes Mittelgut unterläuft, wohl bedenken, daß zur Ehre Gottes und zur Ehre der Kirche nur das Allerbeste gerade gut genug ist, und daß die Glaubensfreude wächst und sinkt mit dem künstlerischen Gehalt der Offenbarung, weil ja auch die Kunst ein wesentlicher Teil der Liturgie ist, dieses Kleides des menschgewordenen Gottes, darüber ja erst kürzlich die Verfügungen des Heiligen Vaters so beherzigenswerte Fingerzeige gaben.

RUTH SCHAUMANN: DER VORLÄUFER. HINTERGLASBILD

RUTH SCHAUMANN

Von GEORG LILL

Eine noch junge Frau (geboren am 24. August 1899 zu Hamburg), Tochter eines im Weltkrieg gefallenen Offiziers fränkischer Abstammung, hat sich aus Schicksalsfügungen, wie sie nur wenigen Menschen von Gott auferlegt werden, emporgearbeitet, nicht nur zu einer allgemeinen Bildung, die ihr verschlossen schien, sondern weit darüber hinaus zu einem schöpferischen Mitarbeiten am Kulturgut der Jetztzeit und auch hier wieder nicht auf einem Gebiete, sondern die Fülle ihrer Begabung drängt, wenn auch aus derselben inneren Haltung, sowohl zum Wort wie zur gestaltenden Form. Dabei gar nichts Dilettantisches, äußerlich Geniales. Ihre literarischen wie plastischen Werke haben in der ganzen maßgebenden und führenden Zeitschriften- wie Zeitungspresse das einstimmige Urteil tiefster Bewunderung und Hochachtung gefunden[1]). Sicher schon vom Standpunkt des rein äußerlichen Erfolges eine seltene Erscheinung!

Dabei ist das, was sie zu bieten hat, gar nichts Äußerliches, Effektvolles, Sensationelles, sondern ihre Werke gehen hervor aus einer ganz tiefen Innerlichkeit, deren beste Kräfte aus einer naturnahen Naivität und einem ebenso naturhaften Christentum erwachsen. Diese Innerlichkeit hat gar nichts Kopfhängerisches oder Asketisches an sich, sondern in allem schwingt eine eigene Freudigkeit mit, die nicht selten einen leisen Anflug von Humor besitzt. Das Wesen der »Anima naturaliter christiana« hat ihre Werke bestimmt, und so hat auch ihr Christentum, konform mit dem der katholischen Kirche, der sie glaubensinnig angehört, gar nichts von einer konfessionellen Eingeengtheit an sich, vielmehr herrscht in ihm eine weltweite Großzügigkeit, die auch dem Fernstehenden seine

[1]) Die literarischen Werke: »Die Kathedrale«, Gedichte. Kurt Wolff Verlag, München 1920. — »Die Glasbergkinder«, ein Spiel. Theatinerverlag, München 1925. — »Der Knospengrund«, Gedichte. Ebenda 1925. — »Das Passional«, Gedichte. Jos. Kösel & Fr. Pustet, München 1925. — »Bruder Ginepro«, Spiel. Bühnenvolksbundverlag, Berlin 1925. Über ihre plastischen Arbeiten: Werkblätter mit Einführung von Peter Dörfler. Quickbornhaus Burg Rothenfels 1925.

RUTH SCHAUMANN:
DER WIEDERGEFUNDENE JESUSKNABE

RUTH SCHAUMANN:
MADONNA VON NAZARETH

RUTH SCHAUMANN: DIE BEGRÜSSUNG

Schönheit mitfühlen läßt, weil aus der gottgegebenen Natur das Übergeordnete als das Sublimste erblüht. Andererseits dürfte eben dieses schlichte Sich-Geben eines eigenen Gefühls die seltsame Tatsache herbeigeführt haben, daß gerade offizielle katholische Kreise bisher ängstlich davor zurückscheuten, Werke dieser ausgesprochen katholisch-christlich empfindenden und lebenden Frau in das Gotteshaus zuzulassen.

Psychologisch kann man das nur verstehen, wenn man sich über die zwei Strömungen innerhalb der christlichen Plastik (und auch Malerei) klar wird, die in einer gewissen Wechselwirkung die Jahrhunderte bestimmt haben, und deren eine in einer verwunderlichen Verhärtung heute fast ausschließlich herrscht. Die eine Strömung ist die klassische, die mit der Spätantike in die Kirche eintrat, die antike Heroisierung ins Transzendente umbog, durch germanische Einflüsse des 10.—12. Jahrhunderts auch barbarische und dämonische Bestandteile aufnahm, um dann in der großen heroischen Monumentalität des 13. Jahrhunderts, wenigstens in Nordeuropa, zu erlöschen. In Italien hat sie allerdings latent weitergelebt und geht dort seit dem Ende des 15. Jahrhunderts einer neuen Blüte entgegen. Ein neues Gefühl des Humanitären und für irdische Schönheit führt die Idealisierung des Menschen herbei; eine schöne, christliche Seele kann danach nur in einem schönen Körper, besser noch in dem eines aristokratischen Menschen wohnen. Von dieser Renaissancestimmung leiten etwas verborgene Fäden in die Spätzeit des 18. Jahrhunderts, bis um 1800 das klassizistische Ideal nach rein antikem Vorbild geprägt wird. Durch die Nazarener wird es auch »das« kirchliche Ideal. Nur der anatomisch richtige Körper, das glatte, regelmäßige Gesicht entspricht danach dem Schöpferwillen Gottes und ist infolgedessen allein kirchlich korrekt, einwandfrei und dem Volksempfinden entsprechend. Ist diese ganz äußerliche Einwandfreiheit, selbst wenn sie in den banalsten, ausgelaugtesten Formen auftritt, vorhanden, so wird heute vielfach auf wirkliche Qualität

RUTH SCHAUMANN: SITZ DER WEISHEIT

künstlerischer Art, auf jede Kritik verzichtet. Das Einverständnis wird nur zu leicht gewonnen.

Wäre das Christentum eine Religion des Diesseits, so könnte man verstehen, wenn man in der äußeren Schönheit oder besser Verschönlichung auch den Beweis für die innere Gediegenheit garantiert sähe. Denn die Veredelung der Materie wäre dann das Wesentliche, wie heute auch tatsächlich mehr als eine anrüchige Reformkulturbewegung predigt. Aber für das Christentum ist ja das Äußerliche so nebensächlich, daß eher der elende schmutzige Lazarus in die Ewigkeit eingeht, als der reiche gepflegte Prasser, und die armen Einsiedler und Styliten des frühen Christentums heiliggesprochen wurden, nicht etwa die christlich gewordenen reichen und schönen Konsuln und Hofbeamten Roms und Byzanzs. Schon in der romanischen Kunst setzt das Streben ein, das innere Seelenleben für die Charakteristik des Heiligen wesentlicher zu finden als die Überzeugungskraft ihrer harmonischen Erscheinung. Die mittelalterliche Ausdruckskunst erreicht ihre Reife in der Gotik, als der Gedanke der christlichen Mystik das Gefühl für die innern, sublimen Geschehnisse der christlichen Seele erschlossen hatte. Die menschliche Gestalt

erscheint nicht in der äußeren organischen Vollkommenheit als der Träger des Göttlichen, sondern die Gefühle der Sehnsucht, der Zerknirschung, des Leidens gestalten den Körper in einem höheren Rhythmus um, ohne allerdings das Organische völlig zu verdrängen. Gotische Züge leben auch wieder in der Barockkunst Italiens wie Deutschlands auf.

Dieser gotische Zug in einem höheren Sinn des Wortes bestimmt auch die Kunst Ruth Schaumanns. Nur selten wird man direkte Beziehungen zu Werken frühgotischer Kunst namhaft machen können. Aber selbst da sind sie in einer ganz bestimmten Eigenart geformt. Ihre Ähnlichkeit besteht eben nicht in der Wiederholung eines Zeitstiles, sondern in der zeitlosen Übereinstimmung gewisser menschlicher und religiöser Grundgefühle. Und religiös ist alles bei Ruth Schaumann, nicht in einer tendenziösen und propagandistischen Art, sondern mit jener echt mittelalterlichen Selbstverständlichkeit, die eben nur in der Gottgebundenheit ihr Leben fassen konnte. Man nehme etwa »den kleinen Blinden« (S. 213). Ein Kindchen in zeitlosem Gewande sitzt auf einem Grassockel. Die Sonne strahlt auch über diesem Köpfchen eines Armen, schuldlos oder durch fremde Schuld Beraubten. Und der warme Strahl läßt ihn rein triebhaft das Haupt dem Lichte zu heben, das er sucht, aber nicht begreift, vielleicht erahnt, aber nicht besitzt. Ist aber damit das Bildchen erschöpft? Ist es nicht vielmehr ein Symbol für etwas Höheres, ist der Einzelfall nicht doch ein Gleichnis für ein Typisches? Man braucht sicher keine vergewaltigende Überredung, — mancher wird das Figürchen schon von vorneherein als religiös aufgefaßt haben —, wenn man sagt, das ist ja die Menschheit, die in ihrer Hilflosigkeit und verschuldeten Blindheit nach dem Strahl der Gnade sucht. Man stelle sich vor, ein anderer Künstler hätte den vor einigen Jahrzehnten möglichen, rein intellektuellen Auftrag bekommen: die Sehnsucht der armen Menschheit nach dem Ewigen zu gestalten, was hätte er dann wohl für ein kulturhistorisches oder symbolisches Riesenbild gefertigt? Unsere Künstlerin hat keinen Auftrag erhalten (wie überhaupt verzweifelt wenig Aufträge bei ihr einlaufen), sie hat die Vorstellung sicher nicht mit Worten in sich entstehen lassen; aus einem rein kindhaften Unterbewußtsein wird die Idee erwachsen sein. Und in ihrer Einstellung wollte sie nichts Repräsentatives, Programmatisches, sondern »nur« ein lyrisches Gefühl geben, allerdings ein Gefühl von reinster, lauterster Klarheit, ohne Süßigkeit und Süßlichkeit, ohne wachspuppenartiger Gefälligkeit. Wäre das Bildchen besser geworden, wenn sie das Kind in ein Dirndlkostüm gekleidet, die Wiese naturalistisch mit jedem Grashalm wiedergegeben, die Bank als eine gußeiserne aus dem Hofgarten charakterisiert hätte (es wären das die »Requisiten« des naturalistischen Zeitalters), oder ist dies Spärliche, dichterisch Prägnante (wie ein Wort in einem Gedicht uns in eine bestimmte Stimmungssituation setzt) nicht das Kraftvollere, weil es nicht den Blick ablenkt für das Wesentliche: das Tasten dieser Finger, das Unbeholfene des Körperchens, das sehnsuchtsvolle Zurückwerfen des Kopfes? Und alles gehalten vom Rhythmus, von einer ganz feinen Melodie, ein Vierzeiler nur, aber einer, der immer wieder in unserem Innern klingt.

So ist auch die andere größere Gruppe »Die Begrüßung« (S. 210) »nur« ein Gedicht, nicht etwa ein historischer oder evangelischer Vorgang. Man mag sie als eine Variante zur Begrüßung der Muttergottes und der hl. Elisabeth betrachten, ohne das die historischen Einzelheiten gerade für diesen Vorgang stimmen. Aber niemand wird bezweifeln, daß es sich um einen religiösen Vorgang handelt. Nichts von irdischer Liebe, Hingabe oder gar Leidenschaft, sondern ein in sich erschauderndes Neigen, nur eine Verehrung der Seelen durch ein symbolisches rhythmisches Nähern, nicht Berühren der Körper. Tastend gleiten die Hände in einer wundervollen Ausdruckssprache über, nicht, am Körper; die schlanken Gestalten umranken sich wie Pflanzen, zwischen denen ein imaginärer Raum steht. Die Gesichter haben keinen Eigenwert, sie brauchen hier nicht mitzusprechen, und doch singt ein ungemein Zartes, Liebes, innerlich Freudiges aus den gleitenden Linien. Wird jeder diesen Linienrhythmus verstehen, ist es nicht gerade das Elend unserer naturalistischen und intellektuellen Erziehung, daß nur das Inhaltliche, rein Materielle, historisch oder literarisch Faßbare von der großen Menge unseres gebildeten wie ungebildeten Publikums aufgenommen werden kann?

Oder die drei Madonnen! (S. 209 u. 211.) Auf den ersten Blick scheinbar ohne wesentlichen Unterschied, und doch gerade in ihrer feinen Differenzierung jede von einer ganz bestimmten Eigenart. Die Madonna von Nazareth lebt noch im Idyll der Familie; sie ist nicht im transzendenten Sinne »Mutter Gottes«, sondern nur »Mutter«, gewiß ahnungs-

RUTH SCHAUMANN: DER ORGELSPIELER

RUTH SCHAUMANN: DER KLEINE BLINDE

RUTH SCHAUMANN: KRUZIFIX IN DER KIRCHE ZU ELBECK (OBERBAYERN)

voll, aber das Kind, das sich an ihre Knie lehnt, ist allein das unbeholfene, liebe, fast tollpatschige Wesen, das nur an der stützenden, lieben Hand der Mutter heranwachsen kann. Anders der wiedergefundene Jesusknabe! Zum erstenmal ist Marien das ungeheure seelische Problem, Mutter Gottes zu sein, aufgegangen. Ihr Söhnchen hat das Wort gesprochen: »Wisset ihr nicht, daß ich im Hause dessen sein muß, der mein Vater ist?« Und dann hat er sich doch in der Muttergottes Arm geschmiegt und war ihr eigen. Aber vergessen kann sie nicht, sie sinnt darüber, wie ihr der, den sie unter dem Herzen getragen, gehört und doch nicht gehört, wie er von ihr gehen wird den schwersten Weg der Schmerzen, weil er der Welt, nicht ihrem armen Häuschen in Nazareth geboren ist. Beide Figuren lyrische Gedichte, Umschreibungen eines evangelischen Wortes, poetische Gebete, wie sie auch in der Künstlerin Bücher stehen, menschlich und sogar in einem ganz bestimmten Sinne frauenhaft weich und gefühlsinnig. Von anderer Struktur, menschlich, aber auch künstlerisch, der »Sitz der Weisheit« (S. 211). Gewiß spielt auch das Kindchen strampelnd im Schoße der Mutter, aber mag der Gottessohn auch noch im Traumhaften seiner menschlichen Kindheit weilen, die Mutter weiß um ihre und seine Sendung. Und so erhebt sie ihre Hand segnend und gnadenspendend, sie ist »Gottes Mutter«, die jetzt schon vermittelt, was ihr Sohn später erwirbt. Die Figur ist somit Kultbild in ganz anderem Sinne als die beiden andern Statuen, die mehr einer religiösen Privatstimmung

RUTH SCHAUMANN: GRABMAL IM WALDFRIEDHOF, MÜNCHEN

entsprechen. Ruth Schaumann erhebt sich wie von selbst von den nur stimmungsmäßigen Schöpfungen der früheren Zeit, zu der auch die beiden ersten Madonnen gehören, auch stilistisch zu einer größeren Festigkeit und Bestimmtheit. Die weiche Modellierung und Schichtung wird kantiger, der tektonische Aufbau des Körpers deutlicher, das Gesicht tritt aus dem früheren gefühlsmäßigen Nebel zu einer realeren Struktur hervor. Geblieben ist dagegen der Rhythmus der Gestalt, die seelenvolle Geste der Hand, das Melodische einer himmlischen Sphäre. Eine solche Gruppe könnte man ohne Zweifel in einen Altarschrein einer Kapelle stellen. So gut wie eine frühgotische Madonnenfigur vereinigt sie anziehende Lieblichkeit mit kultischer Getragenheit, das persönlich Empfundene ist gesteigert zu einem Gemeinschaftsbildenden.

Dieses Festerwerden in dem rein plastischen Schaffen tritt besonders stark bei einer neuen, ungewöhnlichen, aber geistvollen Arbeit Ruth Schaumanns hervor: bei der »Doppelbüste der hl. Johanna«. Hier ist das Werk ausnahmsweise aus einem Auftrag eines — Ausländers, es gibt doch noch Idealisten, hervorgegangen. Der Auftrag lautete, die Jeanne d'Arc irdisch und himmlisch darzustellen. Eine seltsame Aufgabe, aber gerade hierin beweiskräftig für die Anpassungskraft einer Künstlerseele. Was hätte wohl ein durchschnittlicher Franzose aus diesem Gegebenen gemacht, wenn man an die kriegsgerüstete Jungfrau, prangend auf stolzem Pferd, wie sie unzählige Male in und vor fran-

zösischen Kirchen zu finden ist, denkt? Schaumann braucht nichts als mystische Versenkung, um das Heldenmädchen darzustellen, nicht einmal einen antiquarisch richtigen Harnisch. Zwei Halbbüsten in einer irrealen und doch verständlichen Vereinigung: die Jungfrau der Welt, die alles mit offenen Augen sieht, begreift, die tatkräftig handelt, rettet und schafft, und dann die Verklärte, die nur noch in einer mystischen Welt, demütig und inspiriert, ihrer Gottessendung bewußt ist, ein Gegensatz von phrasenloser, psychologisch wundervoller Einfühlung, aber auch ein plastisches Werk, das in seiner Formbestimmtheit (man vergleiche nur die Gesichter mit früheren Werken) beweist, daß für Ruth Schaumann die lyrische Weichheit ihrer Mädchenzeit nicht das Letzte war, was sie zu sagen hat, daß sie als junge Frau und Mutter seelisch wie künstlerisch in ein neues Raumgefühl wächst.

Andere Gebiete sucht sie sich nun auch zu erobern, wie etwa das naive und doch symbolhaft starke Hinterglasbild des »Vorläufers Christi« (S. 208), das kleine Holzschnittbildchen aus einer Serie für ein Kinderbuch (S. 216) oder der Grabstein in dem getragenen Largo (S. 215) beweist. Alles aber aus einem gemeinsamen Boden, dem religiösen. Und wem die Augen verschlossen sind, der möge es mit den manchmal aufnahmefähigeren Ohren durch eines ihrer Gedichte hören.

Bitte

Laß an dem Tage, wo man mich begräbt,
Als unvollendet Werk in meiner Zelle
Das Bildnis deiner Magd Maria stehen.

So süß wie eines Vogels Lied im Traum,
Zuletzt versponnen vom Geflecht des Schlafes,
So zart geformt wie eines Wölkchens Flug
Im abendlichen Silber kleiner Quelle
Und doch so redend, wie sie selber sprach:
Ich bin die Magd des Herrn, mir sei sein Wille.

Und laß dies eine Bitte sein vor dir,
So wie die Mutter nachts auf ihrem Kissen
Ein Blatt, ein mühesam beschriebenes, sieht,
Dorthin gelegt, mit Bitten um Verzeih'n,
Von ihrem Kind, das sie am Tag betrübte
Und nun schon lange schläft.

O sieh als Bitte
Mein letztes Werk als eine Klage an,
Als eine leise Stimme um Verzeih'n,
Daß ich nicht immerdar gesprochen habe,
Nicht immerdar: Ich bin des Herren Magd.

(Aus »Der Knospengrund«)

RUTH SCHAUMANN: HOLZSCHNITT

RUTH SCHAUMANN: DOPPELBÜSTE DER HL. JOHANNA (JEANNE D'ARC)

Rundschau

Grundsätzliches

ÜBER CHRISTLICHE KUNST

Warum nur machst du nichts als Heilige, Mönche, Madonnen mit dem Kind, Engel und Kinder? fragte der Freund seinen Freund, einen Künstler.

Ärgerst du dich daran?

Dies nicht, aber es bleibt dir so viel auszusprechen, wo du schweigst, und Kunst ist ein Ding, das beredter sein sollte als die übrigen Zünfte. Wo ist der Leib ohne Gewandung?

Hier ist eine Eva vor dem Fall.

Es ist nicht, was ich meine: Hera, Apoll; hast du nie Aphrodite geschaffen?

Nein.

Siehe, da steckt der Haken. Würdest du's können?

Vielleicht, doch es würde abermals nicht, was du meinst.

Wie das?

Weil ich nicht daran glaube. Nur was ich glaube, das wird.

Laß die Götter dann, mach eine Jungfrau, mit dem Salbenkrüglein zum Bade wandelnd, eine Mutter, den Sohn an den Brüsten. Willst du?

Ich will.

* * *

Nun, spricht der Freund zum Künstler, wo hast du die Jungfrau? Wo ist die säugende Frau?

Der Künstler geht zu den Tischen, mit den tongrauen Fingern deckt er nasse Tücher auf; die fallen zu Boden.

Mensch, sagt der Freund, was da mit dem Salbkrüglein geht, ist niemand anderes als Magdalena; fröstelnd unter dem Tauen der Osterfrühe, birgt sie sich in den Zipfel des Tuchs. Und die Mutter, nichts fehlt der in sich Thronenden als die Krone Mariens, und es wartet auf sie der Maialtar einer Kirche. Ich aber habe eine stillende Frau bestellt, strotzend von der Fülle würzigster Mutterschaft. Du narrst mich oder du kannst nicht über dich selber hinaus.

Wohinein?

In die Natur.

Ist diese der Gipfel oder ist sie nur Grund? Ist diese Mutter hager, unfähig ihr Knäblein zu nähren?

Nein, aber man vergißt über dem Anblick ihres Lächelns ihr natürlich Geschäft. Was ist mit diesen, daß sie nicht sind, wie ich wollte? Diese Jungfrau nichts weiter als Magdalena, nicht sich, sondern einen Toten salben zu gehen, was ist mit denen?

Nur eins, sie sind christlich.

O enger Kreis, darin du wandelst und werkst! Christliche Kunst deine Kunst! Ding für Einfältige, Kirchenmäuse und die Vermummten! Enger Krug voll Wassers gegenüber Meeren von Wein!

Krug voll Wassers, du sagst es, aber wandlungsbereit in Wein, wenn Er kommt, unsichtbar, doch mit Prangen. Gefäß, dessen Inhalt Er segnet, denn sein Inhalt ist Er. Immer noch voll, wenn die Meere deines Weines versiegen, denn alles Fleisch stirbt dahin wie ein Gras. Madonna statt der irdischen Frau, Magdalena die Büßerin statt des badentstiegenen Mädchens. Alles was ist, wird im Zeichen Christi gewandelt, über sich selbst hinweg auf Ihn zu. Gebunden in Seinem Namen, aber befreit zugleich, nicht des Mitleids würdig, sondern des Neides.

Du phantasierst.

Ich sage, was mir offenbar wurde zu dieser Stunde, denn auch ich bin gebunden in Ihm.

Wunderlicher, mache dich frei. Christlicher Künstler — welche Marotte bei deiner Begabung! Künstler schlechtweg, nichts anderes! Was ist Schöneres, als ein Werk schaffen, vor dem die Menschen sich freuen?

Davor sie beten.

Eins, davor sie sich selbst erkennen in ihren schönsten Reizen . . .

Eines, davor sie der Stimme lauschen, die in ihnen ist und verschüttet. Nicht Milch allein, sondern Güte und der Mantel Mariens darum. Nicht Salbe allein, sondern dienende Liebe und der Auferstehende nahe.

Du machst mir heiß, Lieber, aber höre doch, sie sagen: »Christliche Kunst«, zucken die Achseln und gehen, ehe sie sahen.

Sie sagen auch »Kunst«, sehen und gehen hinweg.

Kunst von Dilettanten!

Du sagst es, und diese sind es, die dem Wahrhaftigen schaden.

So habe ich keine Pfeile mehr in meinem Köcher, tapfrer Sebastian.

Nur einen, und der ist der bitterste für mein Herz: du bist kein Christ.

O Freund, ich habe nicht Zeit. Du bist unbeweibt, ich aber liebe ein Mädchen. Christliche Kunst stellt die Einsamen dar und kennt nicht die Neigung zweier irdischer Herzen.

So siehe!

Mann und Weib, gekleidet in stille Gewänder, eins geneigt zum andern, Geber und Nehmender zugleich, ohne viel Gebärde. Ein Knabe spielt zwischen ihnen. Wie heißt es?

Matrimonium.

Ehe, und auch über diesen beiden ist Er, unsichtbar? —

Und in allen Leibern, die ich erschaffe, soll Er sein, so Er sich würdigt herabzukommen in diese meine armen Hände.

Laß mich sie küssen, braune Straßen des Herrn, und Er wandle immer durch beide bis an dein Ende, werbend, rufend und endlich gewinnend, alle gewinnend wie mich! Ruth Schaumann

(Erscheint gleichzeitig im Aprilheft der Berliner Monatsschrift »Eckart«.)

Berichte aus Deutschland

Berlin. In der Preußischen Akademie der Künste waren die Ergebnisse von zwei Wettbewerben ausgestellt. Einmal die zur Erlangung der Großen Staatspreise für Malerei und Architektur eingereichten Arbeiten, sodann die Entwürfe für die vom Preußischen Kultusministerium ausgeschriebene Ausmalung der westlichen Vorhalle der altehrwürdigen St. Marienkirche zu Frankfurt a. Oder, eines Bauwerks, dessen Westfront vor allem eine mehrjährige Restaurierungstätigkeit galt.

Die erstgenannten Staatspreise kamen in diesem Jahre nicht zur Verteilung; nur der Betrag, der für die Malerei ausgesetzt war (3000 Mark), wurde in Gestalt von zwei Prämien an die Maler Bruno Krauskopf, den schon bekannten Berliner Sezessionisten, und Albrecht Kettler aus Barmen untergeteilt. Mancher andere jüngere Künstler — Altersgrenze ist bekanntlich 30 Jahre, unter Anrechnung der Kriegsjahre —, der schon einen gewissen Namen hat, mußte in der Masse aufgehen. Das Gesamtergebnis ist trotz bemerkenswerter Ansätze da und dort nicht gerade überwältigend; eine gewisse Müdigkeit oder Indifferenz liegt über den vielen Einsendungen, vor allem solcher Künstler, die sonst wohl kaum an dieser bevorzugten Stätte ausgestellt hätten. Gar zu viele andere vermißt man leider; warum? Recht unergiebig ist sodann vor allem die Ausbeute auf dem Gebiete neuer religiöser Kunst. Kaum Ansätze hier. Als ob die jungen Schaffenden alle Beziehungen infolge vermuteter Aussichtslosigkeit, doch je zu kirchlichen Aufträgen herangezogen zu werden, unversucht lassen wollten; dieselbe Beobachtung machten wir in der Ausstellung »Junge Maler« in der Deutschen Kunstgemeinschaft (Berlin, Schloß), wo unter 100 Werken ein einziges Madonnenbild, der Versuch eines Münsterer Malers, Bernhard Peppinghege, zu entdecken war. Zeichen der Zeit? (Es wird bei Gelegenheit davon zu sprechen sein, wie sehr heute hier die kirchliche Kunst in Mißkredit geraten ist, nach hoffnungsvollen Anfängen in den ersten Nachkriegsjahren.) Dies nebenbei. Der Preis für Architektur ist überhaupt nicht, auch nicht in der Art von Prämien, verteilt worden; schade, daß sich hier kein wirkliches Talent schon durchsetzen konnte, auch wenn wir bedenken, daß es sich um schwierige Fälle handelt. Altes und Neues, sicherlich selbst in den Gremien von Preisrichtern, stehen einander noch zu unverbunden gegenüber. Aber auf die Architektur der Jugend müssen wir Hoffnungen setzen, da sie an der Reinigung des Gesichts unserer Städte und Landschaften immer mehr mitzuwirken hat.

Zum Frankfurter Wettbewerb. Hinter solcher gestellten Aufgabe steckt mehr als diese nur selbst. Ein Ergebnis, an dem eine Reihe namhafter und für solcherlei Durchführung scheinbar berufener Künstler beteiligt ist, wirft zugleich ein Schlaglicht auf die augenblickliche Situation. Dabei gibt es manch reizvollen Blickpunkt, unstreitig, ohne daß wir aber im ganzen bereits vor eine Lösung der Aufgabe gestellt würden. Das drückt sich schon in der Preisverteilung aus, nachdem die Jury sicher keine leichte Arbeit verrichtet hatte. Die Preise wurden zusammengelegt und auf die Maler Schmidt-Rottluf-Berlin, Kowalski-Breslau, sodann Nauen-Düsseldorf und Burmann-Königsberg verteilt; eine ehrenvolle Erwähnung ward unter den freien Einsendern dem Berliner Maler Kistenmacher

zuteil und dies mit Recht. Interessante Entwürfe lieferten noch Melzer, Birkle, dann Mense. Verblüffend die Wandlung zum Akademischen bei Pechstein; freilich sein neues Glasgemälde für die Schweiz konnte als Vorbereitung auf diesen seinen neuen Stil gelten. Viele von den Entwürfen streben auf feierliche Wirkung hin; sie wollen immerhin schon kirchlich wirken; eine andere Tendenz ist die mehrfach beobachtete Größensteigerung. Ob bei dieser kleinen, dämmerigen Vorhalle, die auch eine besondere Lichteinstellung verlangt, schon richtig, wäre zum mindesten einmal nachzuprüfen. Wirklich innigen Charakter verrät der wie altitalienische Freskenfelder aufgeteilte, warm gehaltene Entwurf Kistenmachers. In den Geist der Backsteinkirche hat sich Kowalski gut eingelebt. Vieles, gerade auch unter den »aufgeforderten« Einsendungen steht jedoch keineswegs zur Debatte, da es sich eher um Artistik als um große kirchliche Wandmalerei handelt; man hätte sicherlich in einigen Fällen eine andere Wahl treffen können, an Orientierung durfte es doch nicht fehlen. Worauf es aber nun ankommt, sei die Tatsache einer baldigen Ausführung, selbst wenn das Endergebnis noch mühsam errungen werden müßte; denn nur durch ernsteste Übung an der großen Wandfläche selbst kommen wir wieder zu neuer Monumentalmalerei, über die seit Jahrzehnten jetzt schon hin- und herdebattiert wird, und damit auch zu neuer, mitreißender Gemeinschaftskunst. Und eher ernste Versuche und Ringen, wie Marées einst rang, als schwächlicher Konventionalismus, der wahrlich auch der Schattenseiten genug hat.

Die leidige Opernhausfrage geht nun ihrer Beantwortung entgegen, die Eisengerüste der pausbäckigen Anbauten stehen bereits und die St.-Hedwigs-Kirche wird so langsam hinter ihnen zu verschwinden beginnen. Im gegenüberliegenden Aulagebäude der Universität haben sich infolge des nachbarlichen Umbaus auf dem gefährlichen Untergrunde Zentral-Berlins und der Spreenähe inzwischen Risse über Risse gezeigt, der Bau sieht schlimm aus; dabei hatte man die Stirn, den Zusammenhang mit der Riesenarbeit am Opernbau abzustreiten! Vom alten Knobelsdorffbau steht nur noch ein kleiner Teil, das Kopfstück mit sieben Fensterachsen, dafür baut man gedankenlos, als wollte man verbessern, neu in Knobelsdorffformen weiter und schlägt das bißchen gute Alte vollends tot, anstatt es durch den bewährten Gegensatz Alt und bewußt Neu, wie so manch vorbildliches Beispiel aus der Geschichte zeigt, zu heben.

Schließlich sei der Personalveränderung in der Generaldirektion der Preußischen Museen gedacht; nach Rücktritt Otto v. Falkes wird Geheimrat Wilhelm Waetzoldt vom Kultusministerium Generaldirektor, eine Entscheidung, die vielerseits sehr begrüßt wird. Waetzoldt, der früher einmal, vor seiner Professur in Halle, im Museumsdienst war und als Referent im Ministerium alle einschlägigen Fragen genauestens kennenlernen konnte, genießt das weitgehende Vertrauen der Fachwelt. Seine ganze Art läßt ein ersprießliches Arbeiten im Dienste unserer Sammlungen erhoffen. Auch für die Fragen der kirchlichen Kunst hat der neue Generaldirektor stets Verständnis bewiesen, so daß auch von dieser Seite aus die neue Wahl angenehm berührt. Gehrig

Berichte aus dem Ausland

JOURNÉES D'ART RELIGIEUX IN PARIS

Unter diesem Namen organisiert die von Jacques Debout geleitete Pariser Zeitschrift »Les Cahiers Catholiques« alljährlich zu Beginn des Jahres eine Tagung für religiöse Kunst. Gegenstand dieser Tagungen ist die christliche Kunst im weiteren Sinn, mit Einschluß von Musik und Theater. Neben einer Ausstellung für christliche bildende Kunst werden Konferenzen, Konzerte und dramatische Vorführungen geboten. In diesem Jahr wurden die Journées — unter dem Ehrenvorsitz des Kardinalerzbischofs von Paris — vom 16. bis 26. Januar abgehalten. Die Ausstellung, deren Jury, wie man sagt, streng gewesen war, vereinigte in der Salle d'Horticulture (Rue de Grenelle 84) eine dem Vorjahr gegenüber zwar weniger zahlreiche, dafür aber gewähltere Schau von Bildhauerkunst, Malerei, Glasmalerei, Kirchenmöbeln und Paramenten. Von den diesjährigen Vorträgen mögen besonders erwähnt werden der eines Afrikamissionars, P. Briault, über die Kunst in den Missionen, sowie der des chanoine Verdier über den Priester und das Apostolat der Kunst. Mgr. de Guébriant, der Vorsitzende der ersterwähnten Konferenz, betonte die Notwendigkeit, in den Kulturländern des fernen Ostasiens eine autochthone christliche Kunst sich entfalten zu lassen, während Kanonikus Verdier ein enges Zusammenarbeiten von Künstler und Priester verlangte, wie es im Mittelalter mit so glücklichem Erfolg sich auswirkte. Dr. Richard Maria Staud

INTERNATIONALE ZUSAMMENARBEIT AUF DEM GEBIET DER KUNST

Deutschlands Eintritt in den Völkerbund fordert erhöhtes Interesse auch für das Genfer Internationale Institut für geistige Zusammenarbeit und — soweit das Gebiet der Kunst in Frage kommt — besonders für die im Juli 1925 geschaffene Abteilung für künstlerische Beziehungen. Diese letztere untersteht der Unterkommission für Literatur und Kunst, die für sie im Oktober 1925 ein Arbeitsprogramm entwarf. Dieser allgemein gehaltene Arbeitsplan verdichtete sich dann Anfang 1926 zu konkreten Aufgaben.

Zunächst wurde ins Auge gefaßt die Veröffentlichung eines internationalen Repertoriums der Museen. Umfassende Vorbereitungen zu diesem Werk sind im Gang, das die wesentlichen Aufschlüsse über alle öffentlichen Sammlungen der ganzen Welt enthalten soll.

Ein Jahrbuch des internationalen Kunstlebens wurde ins Auge gefaßt. Beschlossen wurde auch, die Veröffentlichung von Kunstjahrbüchern in den einzelnen Ländern anzuregen, wie solche z. B. in der Schweiz, in England, in den Vereinigten Staaten erscheinen. Für diese nationalen Jahrbücher wurde ein Inhaltsschema aufgestellt, dessen allgemeine Annahme wünschenswert erscheint.

Ein internationales Museumsamt wurde errichtet mit der Aufgabe, folgende Ziele zu fördern: Gegenseitige Unterstützung der Museen zur Steigerung nicht nur des Besitzes, sondern auch des Lebens; Verständigung der amtlichen Kupferstichpressen, Austausch der Abgüsse und Photographien, Grup-

pierung von Museen zu gemeinsamer Arbeit. Das Museumsamt wird regelmäßig Berichte ausgeben.

Ein photographisches Inventar der Kunstschätze der ganzen Welt soll angelegt werden. In Vorbereitung dieses umfassenden photographischen Archivs wurde die Anlegung einer Liste der Sammlungen von Photographien nach Kunstwerken begonnen.

Ein internationaler Kongreß, verbunden mit einer Ausstellung für volkstümliche Kunst soll vorbereitet werden. Diese Ausstellung soll möglichst allgemein sein und die Volkskunst nicht nur der weißen Rasse, sondern auch der schwarzen und gelben umfassen. Für den Kongreß ist bereits ein vorläufiges Programm aufgestellt worden, das alles Interesse verdient, auch seitens der Freunde christlicher Kunst: 1. Äußerungen der Volkskunst in den verschiedenen Ländern in Vergangenheit und Gegenwart, mit Einschluß der Tracht, des Liedes, des Tanzes und des Theaters; 2. Internationale Einflüsse; 3. Förderung der großen Kunst durch die Volkskunst; 4. Zukunft der Volkskunst. Ihre Aussöhnung auf dem Gebiete des Kunstgewerbes mit ihren gegenwärtigen Hauptfeinden, Akademie und Industrie. Besonderes Gewicht würde gelegt auf die Eignung der Volkskunst, das gegenseitige Verständnis der Völker zu fördern.

Weitere Fragen, mit denen sich die Kommission beschäftigt, sind: Gesetzlicher Schutz der Kunstwerke, Auswirkungen der großen Pariser Kunstgewerbeausstellung von 1925 auf das internationale Kunstleben, Vereinheitlichung der Nomenklatur der Archäologie.

Dr. Richard Maria Staud

OSTERBEICHTZETTEL DER BENEDIKTINERKIRCHE ST. BONIFAZ ZU MÜNCHEN

Neue Kunstwerke

OSTERBEICHTZETTEL

Im 17. und 18. Jahrhundert hat es zum mindesten typographisch einwandfreie, manchmal aber auch figürlich reizvolle Osterbeichtzettel gegeben. Die Industrialisierung des 19. Jahrhunderts hat fast ausschließlich langweilig typisierte, charakterlose Bildchen auch hierin gekannt. Daß auch auf diesem Gebiete eine Gesundung möglich wäre, zeigt der Osterbeichtzettel 1927 der bekannten Benediktinerabtei St. Bonifaz in München, den ein jüngerer Architekt und Graphiker Hans Rischert, München, geschaffen. Ursprünglich ein kolorierter Holzschnitt, ist er auf schönem gelblichem Papier in mechanischer Vervielfältigung gedruckt. Die typographische Ausgestaltung der Rückseite (Wolf & Sohn, München) ist auch vorbildlich. Wer hat den Mut, dem Beispiel zu folgen, und wer kann uns sonstige moderne Osterbeichtzettel nachweisen?

Georg Lill

Forschungen

DER CHRISTLICHE ALTAR

Die kunstwissenschaftliche Arbeit schwankt noch immer zwischen der Skylla rein formgeschichtlicher Methode und der Charybdis einer überwiegend ikonographischen, inhaltlichen Betrachtungsweise. Ein drittes, psychologisches, nachfühlendes und nachgestaltendes Verfahren konnte diese Beziehungslosigkeit nicht überwinden. Solange das Verständnis für die formbildende Kraft eines weltanschaulichen Untergrundes nur ein relativistisches ist, wird dieses letztere Bemühen immer wieder in den Kunstjournalismus abgleiten.

Josef Braun, dem wir nach seinen vielen anderen wichtigen Arbeiten nun auch ein neues, erstaunlich reiches und vorläufig abschließendes Werk über den christlichen Altar verdanken[1]), hat offenbar den Wunsch gehabt, die Beziehungen zwischen Inhalt und Form zur Darstellung zu bringen. Jedenfalls ist in seinem Buch rein materialmäßig nichts unerörtert geblieben, was an liturgischen und allgemein religiösen Motiven zur formalen Ausgestaltung des christlichen Altars geführt hat.

Wenn nun auch nicht ausdrücklich der einzelne Formbestand immer wieder daraufhin überprüft wird, inwieweit er etwa liturgischen oder allgemein zeitgeschichtlichen oder nur persönlich-künstlerischen Auffassungen seine Entstehung verdankt, so ergeben sich doch genügend Beziehungen. Besonders die Kapitel über den Unterschied zwischen dem festen Altar und dem Tragaltar (dem altare fixum und dem altare portatile), über die Formen des Altargrabes (also des Märtyrer- bzw. Reliquiengrabes unter dem Altar oder in der Stütze, dem stipes der mensa), über die Ausrichtung und die Aufstellung der Altäre bringen reiches Material zu dieser Frage bei.

Man kann etwa erkennen, wie die liturgische Notwendigkeit konsekrierter Tragaltäre, soweit sie in der Gestalt dem festen Altare nachgebildet werden, den Anstoß zu einer reichen künstlerischen Arbeit mit ganz bestimmten ikonographischen Inhalten gibt. Die Stütze des Altare fixum ist selbst nur selten mit einem detaillierten Schmuck bedacht worden. Die so sichtbaren Seitenflächen des Tragaltars, der erhöht auf einem Tisch oder einem unkonsekrierten Altar steht, zeigen dagegen eine erlesene Kunst. Der Tragaltar soll unter den Worten des Priesters der Thron der Herrlichkeit werden, auf dem sich Himmel und Erde verbinden. Dieser Gedanke an das eucharistische Erlebnis treibt zu

[1]) Braun, Jos., S. J., Der christliche Altar, 2 Bände (753 und 704 Seiten, 30 Textabbildungen und 708 Abbildungen auf 371 Tafeln). Verlag: Alte Meister, Guenther Koch & Co., München.

den kostbaren Bildern von der Rechten Gottes und vom Pelikan, von den Kardinaltugenden und den Paradiesflüssen, von Kirche und Synagoge, vor allem zu den Symbolen des alttestamentlichen und des neutestamentlichen Opfers.

Bei solcher Analyse ergibt sich aber doch, daß die kaum übersehbare Fülle formgeschichtlicher Entwicklung des Altares in der frühchristlichen, in der mittelalterlichen und der nachmittelalterlichen Zeit nicht restlos von liturgischen Bestimmungen aus gefaßt werden kann. Das gilt besonders von den Urelementen, wenn man so sagen darf, des christlichen Altars. Ob man einen Tischaltar, einen Kastenaltar oder einen Blockaltar bildet, ob man gar die Tischaltäre mit ein, zwei, drei, vier oder noch mehr Stützen versieht (um der Klassifizierung von Braun zu folgen), ist eine oft vom Material, von den Aufstellungsbedingungen und ähnlichen Äußerlichkeiten abhängige Entscheidung. Ob weiter die Durchbildung in spätantiker Formsprache, in romanischer Gedrungenheit, in gotischer Bewegtheit oder im Überschwang des Barocks erfolgt, ist abhängig von den allgemein-religiösen Trieben, den gerade herrschenden weltanschaulichen Vorstellungen, der allgemein-menschlichen Situation der jeweiligen Zeit.

In dieser Richtung etwa bestätigt die Übersicht des Materials im wesentlichen die Feststellung Brauns, daß der christliche Altar (als Ganzes gesehen und für sich genommen, besonders bei Ausschaltung der Ausschmückung) nicht wie die heidnische Opferstätte durch seinen Zweck eine bestimmte Form von innen heraus treibt. Er ist zunächst einmal — seinem Wesen nach — wie die Abendmahlstafel nur Tisch, Stütze, Unterlage, aber nicht Voraussetzung für den Vollzug des Mysteriums. Selbst der erst langsam sich bildenden Vorschrift der Weihe genügen die Handflächen eines Diakons.

Wie aber andererseits doch wieder durch bestimmte liturgische Wünsche, etwa der erwähnten Verbindung des Altares mit einem darunter liegenden heiligen Grab, spezifische Formbildungen sekundärer Art sich ergeben (beim Altargrab die verschiedenen Formen der Confessio), so ist es auch mit der Wechselwirkung zwischen Altar und Kirchenbau. Im großen gesehen, hat die zentrale Bedeutung des christlichen Altars auf den Grundriß keine Wirkung ausgeübt. Die Christen der konstantinischen Zeit setzten ihn einfach in die Apsis der profanen römischen Basilika, die man übernahm, und da ist er bis heute in der Hauptsache stehengeblieben.

Aber sekundär ergibt sich doch wieder ein anderes Bild. Das deutlichste Beispiel bietet die Geschichte der Nebenaltäre. Der wachsende Reliquienkult, die zunehmende Heiligenverehrung, das Aufkommen der Privatmessen wecken den Wunsch nach weiteren Altären, den würdigsten Ruheplätzen und den Stätten der Verehrung. Als Massenerscheinung beherrscht nun der Nebenaltar das kirchliche Leben. Er wird von dem Zunftwesen mit seinem starken religiösen Einschlag erfaßt, jede Zunft braucht ihren eigenen Altar, die Kirchen können die Fülle der Altäre nicht mehr fassen, und nun sprengen diese, in gotischer Zeit, tatsächlich den Grundriß. Um den Chor legt man, zunächst in Frankreich, einen reichen Kranz von Kapellen, in deren radial angeordneten Apsiden eine große Anzahl von Altären unterzubringen ist. Oder, noch entscheidender, man legt in England ein neues Schiff parallel zum Querschiff, und an den langen Stirnwänden wird viel Platz für Altäre gewonnen. So entsteht u. a. der bezaubernde Grundriß der Kathedrale von Salisbury.

Die Arbeit von Josef Braun würde sicher an Reiz gewonnen haben, wenn er das Material an solchen entscheidenden Gesichtspunkten gemessen hätte. Bei einer so umfangreichen und sehr stark deskriptiven Leistung hat das jedoch erhebliche methodische Schwierigkeiten. Und der fast erdrükkende Reichtum zum Teil gänzlich neuen Materials, auch Bildermaterials, den er vor uns ausbreitet, müßte von vornherein mit jedem Mangel versöhnen. Braun hat ganz Europa bereist, kennt fast jedes Stück aus eigener Anschauung, rekonstruiert auf Grund einer stupenden Gelehrsamkeit aus Kirchenvätern und Synodalakten fehlende Stücke, beschreibt nicht nur in strenger kunstwissenschaftlicher Methode die wesentlichen Bestandteile des Altars, Stipes und Mensa, sondern auch die Ausschmückung bis zum Bilderkreis der Velen und Retabel. Daß die vielen von Braun gegebenen Datierungen in der Regel unzulänglich oder gar nicht begründet werden, ist sicher bedauerlich. Trotzdem verdient die Arbeit im ganzen es wirklich, eine monumentale Leistung genannt zu werden.

Um so bedauerlicher ist es, daß die Berücksichtigung, die Braun dem christlichen Altar des Orients zukommen läßt, nicht auch auf persönlicher Anschauung gegründet ist. Soweit Literatur über dieses Gebiet vorliegt, ist sie gewiß bis in ganz entlegene Stellen verfolgt worden. Eine gewisse Unsicherheit ist trotzdem nicht zu vermeiden. Es würde sonst dem Verfasser nicht unterlaufen sein, daß er im Text die Übung einer koptischen Tischplatte (als Gegenstück zum Stipes) bestreitet und im Bildermaterial die Abbildung ihrer charakteristischen hufeisenartigen Form richtig mit der Beischrift »Koptische Mensa« versieht. Aber die Benutzung der Literatur genügt eben heute überhaupt nicht mehr. Seitdem, besonders durch Strzygowski, die christliche Kunst des Ostens für die Wissenschaft wirklich erschlossen wurde, rückt im Orient ständig neues Material in den Blickpunkt. Und in der Hauptsache konnte die bisherige Arbeit europäischer Forscher ja nur die monumentalen Quellen allgemein zugängig machen.

Jedenfalls ist es mir bei einem halbjährigen Aufenthalt in Ägypten (über den ich zwischen November 1925 und März 1926 in der »Kölnischen Volkszeitung« durch zwölf Aufsätze vorläufig berichtet habe) so gegangen, daß ich schließlich interessantes und wichtiges photographisches Material zur Kunstgeschichte des christlichen Altars im Orient in Händen hatte, obwohl ich mit meiner Kamera zunächst eigentlich gar nicht den Altar, sondern das formal bedeutende Kunstwerk an sich suchte. So brachte ich die Frontansicht eines frühchristlichen, spätestens dem 6. Jahrhundert angehörenden Altares mit, dessen klare Form, mit kleinen spätantiken Spiralsäulen gearbeitet und mit reichem Schnitzwerk bedeckt, mich sehr entzückt hatte. Seine sensationelle Bedeutung besteht nicht nur in der Verwandtschaft mit spätantiker Sarkophagbildung, sondern vor allem im Material. Gerade Brauns Werk zeigt es, denn es vermag auch nicht einen einzigen aus Holz gearbeiteten Altar nachzuweisen[1]). Und

[1]) Wenn hier von »Altar« die Rede ist, so ist selbstverständlich immer von den liturgisch wesentlichen Bestandteilen, also von der Einheit von Stipes und Mensa die Rede. Die Kunstwissenschaft verwischt die Termini, wenn sie, wie es meist geschieht, von Altaraufbauten (z. B. Retabeln) als von »Al-

wie wichtig wäre das gerade für diese Arbeit gewesen, die so umfassend auf Grund der literarischen Quellen vom Holz als frühchristlichem Material zu handeln weiß. —

Des weiteren konnte ich mit Erlaubnis von Morkos Simaika Pascha im Koptischen Museum des Kasr es Samaa von Alt-Kairo ein ganz aus Bronze gearbeitetes Ziborium aufnehmen, das gerade im Fayum entdeckt worden war, durch Inschrift mit dem Jahre 934 datiert ist und eine für den Orient sehr charakteristische Form zeigt (runde Kuppel direkt aufsitzend auf gedrehten Säulen). Ich fand als Spitze eines Ziboriums ein großes Kreuz, das — einzig in der Kunstgeschichte — außer dem Hauptkruzifix in der Mitte vier kleine, aber völlig gleichgebildete Kruzifixe auf den Armen zeigt. Ich sah Haikalwände aus Holz mit Elfenbeineinlagen, jene Absperrungen des Allerheiligsten, die von großer künstlerischer Schönheit sind. Ich photographierte einen jener kubischen Kästen, die nur im koptischen Ritus verwandt werden, ständig auf dem Altare stehen und den Kelch aufzunehmen haben in der Stunde der Verwandlung. Schließlich konnte ich ein von durchreisenden abessinischen Bettelmönchen in Assuan zurückgelassenes Handkreuz festhalten, dessen unteres Ende, mit einer quadratischen Platte, höchstwahrscheinlich durch eine Verbindung mit dem Altar seine Formung erhalten hat. (Etwa entsprechend dem Zapfen koptischer Kreuze, die zum Einstecken in eine Altarschrenke und zur späteren Segenerteilung verwandt wurden.) Da alle diese Beiträge, die nicht an dieser Stelle publiziert werden können, mehr zufällig gewonnen wurden, ist sicherlich die Hoffnung nicht unberechtigt, daß eine systematische und zwar persönliche Bearbeitung des Orients wichtiges Material zur Kunstgeschichte des christlichen Altars bringen müßte.

Bei solchem Verfahren würde dann sicher auch nicht übersehen werden, welche Bedeutung die Anlage der von Carl Maria Kaufmann 1905 entdeckten Menasstadt in der alexandrinischen Wüste (etwa 50 km auf die Pentapolis zu) für die Geschichte des Altargrabes hat. Braun sieht sich bei seinem Versuch, den Ursprung der Konfessioanlage (also eines in der Tiefe zugänglichen Vorraumes zu dem Heiligengrab, das sich unter dem Altare befindet) zurückzuverfolgen, für die frühe Zeit ganz auf literarische Quellen angewiesen. An dem Grab des heiligen Menas in der Gruftkirche, die, wenn Kaufmanns Datierungen stimmen, dem Anfang des 5. Jahrhunderts zuzuschreiben ist, sind noch heute die monumentalen Belege zu finden für bestimmte Verbindungen zwischen Grab und Altar.

Das Verhältnis, das dort zuerst bestand, gibt uns allerdings nichts Neues. Zur Zeit, in der sich über dem Grabe nur ein kleines Martyrion erhob, im 4. Jahrhundert, stand ja der Altar in der Tiefe, dicht herangerückt an die winzige Kammer in der Seitenmauer, in der die Reliquien des Heiligen ruhten. Für dies Verfahren haben wir in den Katakomben, wo mitunter Altäre an die Arkosolgräber herangerückt wurden, ältere Belege. Erst in dem Augenblick, wo man über der Gruft die Kirche baut und der Altar mit Rücksicht auf die Gläubigen aus der Tiefe heraufgeholt werden muß, ergibt sich ein Zustand, der etwa als eine Vorstufe jener Konfessioanlage bezeichnet werden kann, wie sie aus St. Peter und St. Paul vor den Mauern allgemein bekannt ist. Denn jetzt versucht man, die notwendig gewordene Trennung von Grab und Altar auszugleichen, indem man den Altar dicht an die halbkreisförmige Öffnung heranrückt, die in der Tiefe das Heiligengrab sehen läßt. Daß der Altar so stand und der Blick des Priesters nun direkt auf die Gruft fiel, ist allerdings erst in jüngster Zeit ganz deutlich geworden. Ich habe darüber berichtet[1]), wie zwar Kaufmann bereits einen Pfosten der Schola cantorum vor der Gruft festgestellt zu haben glaubte, wie aber erst jetzt durch Aufräumungsarbeiten des Service des Antiquités die Stellung des Altars dicht vor der Gruft genau fixiert werden konnte.

Durch diese Neuordnung im Anfang des 5. Jahrhunderts wurde der ursprüngliche Grabraum in der Tiefe plötzlich ein dem Volk erreichbarer Ort unterhalb des Altars. Eine Reihe von breiten und kostbaren Stufen erlaubte es, bequem in ihn hinabzusteigen und dicht an das verehrte Grab heranzutreten. Keinen anderen Sinn hat die Confessioanlage von Peter und Paul. Immerhin besteht noch ein bedeutender Unterschied, der uns zwingt, die Anordnung der Menasstadt nur als Vorstufe einer Confessio anzusehen: das Grab ist kein Altargrab in dem uns geläufigen und von Braun fixierten Sinne. Es liegt nicht direkt unter dem Altar, sondern etwas an der Seite. Sonst hätte der Priester nicht auf die Gruft hinabsehen können. Aber der nächste Schritt, den Altar nun direkt über dem Grabe aufzustellen und so die innigste Verbindung herbeizuführen, die man sich zunächst denken konnte, ist so klein, daß man den gleichen Grundgedanken anerkennen und deshalb hier doch schon von einer confessioartigen Anlage sprechen muß. Daß sie uns, als einzige ihrer Art in monumentaler Form, heute noch zugänglich ist, macht die große Bedeutung aus, die ihr zukommt.

Es tut einer so gewaltigen, beispielhaften Leistung, wie es das Werk von Braun über den christlichen Altar ist, keinen Abbruch, wenn man diese beiden Richtungen aufweist, in denen der Verfasser über diese seine Arbeit noch hinauskommen wird: die Sammlung auch des morgenländischen Materials und die grundsätzliche Prüfung der Wechselwirkung zwischen liturgischem, religiösem, menschlichem Inhalt und künstlerischer Form. Aber auch heute schon muß sich die internationale Wissenschaft glücklich schätzen, dieses Werk zu besitzen.

Dr. Alfred Ludwig Schmitz

Personalnachrichten

Am 8. April 1927 feiert der Architekt Baurat Kaspar Clemens Pickel seinen 80. Geburtstag in geistiger Frische, leider durch ein Beinleiden seit Jahren an das Haus gefesselt. Pickel hat sich einen hochgeachteten Namen durch seine zahlreichen Kirchen- und Profanbauten besonders in Rheinland und Westfalen gemacht und sie in echt mittelalterlichem Geiste ausgeführt, ohne die Erfordernisse der Neuzeit außer acht zu lassen.

---

täre« spricht. So neuerdings noch Hans Lehmann, der in der Lage ist, die Rettung eines kostbaren Altarschreines von der Alp Leiggeren im Kanton Wallis anzuzeigen. (»Ein gotischer Baldachinaltar« im 34. Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich.) Hölzerne Altaraufbauten sind natürlich unzählbar. Sie sind erst eine Übung späterer Zeit. Für frühchristliche Zeit ist ihre Verwendung völlig undenkbar.

[1]) »Am Karm Abu Mina«, Köln. Volkszeitung Nr. 45 (18. Januar 1926) und »Grabungen im christlichen Ägypten«, Kunstwanderer, 1./2. Oktoberheft.

Pickel wurde am 8. April 1847 in Kottenheim bei Mayen geboren, also in einer Gegend, wo der beste und schönste Baustoff für die meisten Kirchenbauten des Rheinlands und Westfalens in der alten und neuen Zeit gebrochen wurde. Durch den Steinbruchbetrieb für Monumentalbauten des väterlichen Geschäftes wurde er zum Baufache hingelenkt. Nach Vollendung seiner Schulzeit auf der damaligen Gewerbeschule in Koblenz bezog er mit 18 Jahren die Gewerbe- und Bauakademie in Berlin, wo er 3 Jahre verblieb. Er verließ die preußische Hauptstadt, trat in die »Baustube« des bekannten Schmidtschülers August Rinklake in Düsseldorf ein und blieb bis 1876, in welchem Jahre Rinklake einem ehrenvollen Rufe an die Technische Hochschule Braunschweig folgte. Pickel übernahm nun für eigene Rechnung das Atelier, und es begann eine ebenso fruchtbare als erfolgreiche Bautätigkeit in Rheinland und Westfalen. Abgesehen von zahlreichen öffentlichen Gebäuden, Krankenhäusern, Klöstern usw. hat Pickel über 50 meist große und monumentale Kirchen gebaut, unter denen die Heribertuskirche in Deutz, die Josefskirche in Krefeld, die Himmelfahrtskirche in Wesel, die Pfarrkirche in Remagen und Kevelaer, die Marien-, die Herz-Jesu- und Michaeliskirche, alle drei in Hagen i. W., und die Herz-Jesu-Kirche in Mayen hervorragen. Von seinen Klosterbauten seien erwähnt: die Klöster der Dominikaner in Köln, Warburg und Meckinghoven, das Kapuzinerkloster in Sterkrade, das Haus der Dominikanerinnen in Moselweiß (bei Koblenz) und das der Waldbreitbacher Schwestern, die alle geräumige Kirchen einschließen. Meisterhaft verstand Pickel alte Pfarrkirchen in die neuen Erweiterungspläne einzufügen. Im engsten Anschlusse an das Vorhandene erzielte er den erstrebten Raumgewinn unter Erhaltung des Alten mit einer hervorragenden künstlerischen Wirkung, wie dieses unter anderem die Kirchen in Remagen, Kevelaer und Rheindahlen bei M.-Gladbach beweisen. Pickels Bestreben war es immer, auch das Innere seiner Kirchen nach künstlerischen Gesichtspunkten auszugestalten, trotz oft schwieriger Kämpfe mit den Kirchengemeinden. Zahlreiche Entwürfe für Altäre, Kanzeln, Triumphkreuze, Chor- und Beichtstühle u. dergl. sind von seiner Hand. So ist besonders die größte Orgel Europas in der Wallfahrtskirche in Kevelaer zu erwähnen. Sein hervorragendes Können auf dem Gebiete der Profankunst zeigte Pickel auch an zahlreichen anderen öffentlichen Anstalten, wie Post- und Amtsgerichtsgebäuden, Krankenhäusern, Blinden- und Taubstummen-Fürsorgeerziehungsanstalten, Pensionaten, Waisenhäusern und ebenso an Land- und Stadthäusern. Alle seine Schöpfungen zeigen den auf seinem Gebiete vollkommenen Meister, in dem Ideenreichtum des Künstlers, wie in dem Feingefühl, die geeignete Architektur mit den Erfordernissen und Zwecken des Baues formvollendet in echtem Baustoff zu vereinigen. Durch die Bevorzugung der weithin bekannten vulkanischen Baustoffe seiner engeren Heimat hat er der Eifelsteinindustrie ganz hervorragende Dienste geleistet.

Wenn auch Pickel im Geiste eines echten mittelalterlichen Baumeisters nie nach Ruhm gegeizt hat, so sind ihm doch für sein schönes Lebenswerk manche Ehrungen weltlicher und geistlicher Behörden zuteil geworden. Er ist Inhaber des päpstlichen Silvester-, des preußischen Kronen- und Adlerordens, er erhielt den Titel Kgl. Baurat und das Ehrenbürgerrecht seines Geburtsortes Kottenheim, dem er, wie seinem engeren Heimatland, der schönen »Pellentz«[1]) noch heute mit ganzer Seele zugetan ist. Obgleich der Abend seines Lebens durch schwere Schicksalsschläge, wie Tod in der Familie, Inflation, Stillstand seiner geliebten Berufstätigkeit, das Beinleiden, das ihm jede Erholung im Freien verbietet u. a. getrübt erscheint, so ist bei seiner geistigen Frische und Regsamkeit die schöne Erinnerung an sein früheres Schaffen und die Menge seiner schönen Bauten ein heller Sonnenstrahl, der sein Alter vergoldet und für ihn niemals untergehen wird. Sauerborn

Bücherschau

NEUERE KÜNSTLER

II.

Einer der führenden süddeutschen Meister der mittleren Generation war der vor kurzem verstorbene Albin Egger-Lienz, über den wir erst im laufenden Jahrgang (S. 61 u. 96) gesprochen haben. Von ihm liegt eine schöne Monographie von Josef Soyka vor (mit 50 Abb. Wien 1925, Carl Koneyen). Es ist eigenartig zu wissen, daß dieser als radikal verschriene Künstler seinen Ausgang von Defregger nimmt, der sein Antipode erscheinen möchte, an dem er aber immer mit verehrender Liebe hing: Sein Weg ist außerordentlich geradlinig und bestimmt: Immer im Mittelpunkt das symbolisch Religiöse und Stammesmäßige, aber niemals im Sinne einer eingeengten Heimatkunst oder Konfessionalität, sondern so wie sein Stil auf die stärkste Monumentalität zuschreitet, so ist auch seine Gesinnung auf das Wesentliche, Typische eingestellt. Sein erstes bedeutendes Bild ist ein genremäßiger »Karfreitag«, zwei Kinderchen vor dem Hl. Grab in einer Barockkirche, sein letztes der tote Krieger auf den Särgen im Lienzer Kriegerdenkmal, zwei Pole von ungeheurer Spannung, zwischen denen die ganze moderne Kunstbewegung in ihrer schärfsten, aber folgerichtigen Zuspitzung liegt. Der Text des Verfassers erwächst aus der liebevollen persönlichen Kenntnis seines Lebens und Werdens. Er ist vor dem Tode des Künstlers verfaßt, kann aber doch bis etwa auf das Todesdatum als abschließend für das Persönliche in Egger-Lienz, wenigstens soweit man es liebenswürdig umreißen kann, betrachtet werden. Gerade denjenigen, die in den letzten Jahren, auch in unverständigen Zuschriften an unsere Redaktion, den Meister so maßlos angegriffen, möchten wir diese Monographie zu einer bedeutenden Revision ihres Urteils empfehlen, wenn sie nur einmal einen tieferen Einblick in sein Wesen genommen.

Viele der heftigen Kritiker Egger-Lienz' übersehen eben völlig, daß er niemals ein wirklich radikaler, d. h. hemmungs- und bindungsloser Vertreter des Neuen war, sondern daß seine wesentlichen innern Kräfte im süddeutsch-österreichischen Wesen seelisch wie blutsmäßig beruhen. Deshalb ist er auch niemals in einem intellektuellen, maniermäßigen und internationalen Expressionismus versunken. Man muß ihn nur einmal neben Rudolf Schiestl, der ja von den Eltern her Tiroler Blutes ist, stellen. Gewiß wesentliche Gegensätze im Formalen und Farbigen, aber das Inhaltliche ist manchmal verblüffend verwandt. Man nehme nur das begeistert und originell geschriebene

[1]) Das (volkstümliche) Wort Pellentz ist das alte »Palatium« = Pfalzgrafschaft am Laacher See (Kreis Mayen). Die Abtei Maria Laach wurde vom Pfalzgrafen Heinrich II. von Laach 1093 gestiftet.

Buch von Leo Weismantel (3. Auflage. Verlag des Bühnenvolksbundes Berlin 1926. M. 7.50) her. Auch der unverfälschte, unzivilisierte Mensch, der Bauer, der Heilige, die Mutter, eben das »Volk«! Bei Schiestl die Neigung zum Legendären, Wunderbaren, Sagenhaften, das Gemütvolle im Mikrokosmus, bei Egger-Lienz das Heroische, Leidenschaftliche, Symbolische, eben dieser Kleinwelt des Bauern. Man will Leute wie die Gebrüder Schiestl nur zu häufig als Imitatoren, Rückständige, Unmoderne, auch als künstlerisch erledigt hinstellen. Gerade wer in das innere, künstlerisch wahrhaftige Gestalten eines Rudolf Schiestl hineinblicken will, nehme einmal seine Zeichnungsbücher her, von denen jetzt eine feinsinnige Auswahl unter dem Titel »Fränkische Wanderungen« Zeichnungen aus den Skizzenbüchern von Rudolf Schiestl, mit einführendem Text von Heinrich Höhn vorliegen. (Mit 40 Abb., Verlag Volksverband der Bücherfreunde, Berlin 1925, M. 4.50, nur an Mitglieder.) (Fortsetzung folgt.) Georg Lill

Verzeichnis der in der zweiten Hälfte des Jahres 1926 erschienenen christlichen Kunstliteratur

1. Allgemeine Kunstgeschichte und Ästhetik

Dvořak Max, Geschichte der ital. Kunst im Zeitalter der Renaissance. Bd. I. München, R. Piper & Co. Gr.-8°. 1927. Pr. M. 14.—.

Eberlein R., Nazarenische Kunst. 8°. 16 S. Düsseldorf, L. Schwann, 1926. M. —.80.

Gollob Hedwig, Die Entstehung der germanischen Renaissance. 8°. 72 S. Straßburg, J. H. Heitz, 1926. M. 4.—.

Jahrbuch des Vereins f. christl. Kunst. Bd. 6. 4°. 337 S., 114 S. Abb. München, Lentner, 1926. M. 12.—.

Karlinger H., Die Kunst der Gotik. 4°. 679 S. mit Abb. Berlin, Propyläen-Verlag 1927. M. 43.—.

Kehrer Hugo, Spanische Kunst von Greco bis Goya. 365 S., 250 Abb. 4°. München, Hugo Schmidt. M. 27.—.

Kleinschmidt Beda, Geschichte d. christl. Kunst. 2. verm. Aufl., 637 S., 388 Abb. Paderborn, F. Schöningh, 1926. M. 22.—.

Klopfer Paul, Von der Seele der Baukunst. 151 S., 20 Taf. 8°. Dessau, C. Dünnhaupt, 1926. M. 3.—.

Neuß Wilh., Die Kunst der alten Christen. 4°. 155 S. 92 S. Abb. Augsburg, Dr. B. Filser, 1926. M. 40.—.

Pinder Wilh., Kunstgeschichte nach Generationen. 16 S. 4°. Leipzig, E. Pfeiffer, 1926. M. 2.—.

Preuß Hans, Die deutsche Frömmigkeit im Spiegel der bild. Kunst. 324 S., 157 Taf. Gr.-8°. Berlin, Furcheverlag, 1926. M. 22.—.

Schubring Paul, Die Kunst der Hochrenaissance in Italien. Berlin, Propyläen-Verlag. 4°. 615 S., 1926. M. 40.—.

Strzygowski J., Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000. 4°. 304 S., 356 Abb. Wien, Krystallverlag, 1926. M. 45.—.

Thode Henry, Franz v. Assisi u. die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. 3. Aufl. 643 S., 39 Taf. 4°. Berlin, G. Grote, 1926. M. 21.—.

2. Architektur

Adler L., Vom Wesen der Baukunst. Die Baukunst als Ereignis und Erscheinung. Bd. 1. 8°. 145 S. m. Abb. Leipzig, Asia major, 1926. M. 10.—.

Ehl Heinrich, Norddeutsche Feldsteinkirchen. 4°. 172 S., 94 Abb. Braunschweig, G. Westermann, 1926. M. 10.—.

Frankl Paul, Die frühmittelalt. u. romanische Baukunst. Wildpark-Potsdam, Athenaion, 1926. 292 S. 4°. M. 24.40.

Hantsch Hugo, Jakob Prandtauer, der Klosterarchitekt d. österr. Barock. 4°. 130 S., 107 Abb. Wien, Krystallverlag, 1926. M. 17.—.

Hausmann Manfred, Alt-Hollands Kirchenbauten. 65 Abb. mit Einf. Bremen, C. Schunemann. 4°. 1926. M. 3.30.

Heyer Karl, Das Wunder von Chartres. 8°. 156 S., 12 Abb. Basel, R. Geering, 1926. M. 5.60.

Kautzsch, R., Romanische Kirchen im Elsaß. 4°. Freiburg, Urban-Verl., 1927. M. 50.—.

Königer J. M., Der Füssener Festsaal im St. Mangkloster. 16°. 31 S., 10 Photogr. Füssen, J. Gruber, 1926. M. 2.20.

Mettler Ad., Mittelalterl. Klosterkirchen und Klöster d. Hirsauer u. Zisterzienser in Württemberg. 4°. 144 S., 88 Abb. Stuttgart, Silberburg, 1927. M. 10.—.

Nägele Ant., Das Gmünder Münster. Ein Führer durch die Hl. Kreuzkirche. 8°. 118 S., 25 B. Augsburg, Dr. B. Filser, 1926. M. 4.—.

Memminger K., Karl M. Chr. Memminger, Kirchenbaumeister in Naumburg a. d. Saale. Lebensschilderung nach eig. Aufzeichnungen. Neinstedt, 1925. 36 S. 8°. M. 0.60.

Pinder Wilh., Der Bamberger Dom u. seine Bildwerke. Aufgen. durch Walter Hege. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1927. 4°. M. 32.—.

Riehl Hans, Der St. Stephansdom in Wien. Die Kunst d. Volke 61/62. 4°. 64 S. München, Allg. Vereinig., 1926. M. 1.65.

Valdenaire Arth., Heinrich Hübsch, Studie zur Baukunst d. Romantik. 8°. 86 S., 17 Abb. Karlsruhe, G. Braun, 1926. M. 6.40.

Wiesenhütter Alfr., Der evangelische Kirchenbau Schlesiens v. d. Reformation bis zur Gegenwart. 4°. 52 S., 318 Abb. Breslau, Ev. Presseverband, 1926. M. 5.50.

Zaloziecky Wlad., Gotische u. barocke Holzkirchen i. d. Karpathenländern. Wien, Krystallverlag, 1926. Gr.-8°. M. 10.—.

3. Plastik

Berliner R., Die Bildwerke des Bayer. Nationalmuseums. II. Band: Das Elfenbein. 163 S., 336 S. Abb. 2°. Augsburg, Dr. B. Filser, 1926. M. 150.—.

Biehl Walter, Toskanische Plastik des frühen u. hohen Mittelalters, Band 2. Leipzig, E. A. Seemann. 4°. 150 S., 168 Lichtdr.-Taf., 1926. M. 80.—.

Feulner Ad., Die deutsche Plastik des 16. Jahrh. München, K. Wolff. 4°. 62 S., 91 Taf. M. 50.—.

— —, Die deutsche Plastik des 17. Jahrh. ib. 66 S., 63 Taf. M. 50.—.

Goldschmidt Ad., Die deutschen Bronzetüren d. Mittelalters. 4°. 43 S., 103 Taf. Marburg, Kunstg. Seminar, 1926. M. 90.—.

Kieslinger Frz., Die mittelalterl. Plastik in Österreich. 168 S., 46 Taf. Gr.-8°. Wien, Österr. Bundesverlag, 1926. M. 8.70.

Kowalczyk G., Dekorative Skulptur. 4°. 320 S. Abb. Berlin, E. Wasmuth, 1926. M. 36.—.

Meyer Alfr., Donatello. 3. Aufl. (v. M. Semrau). 138 S., 146 Abb. Gr.-8°. (Künstler-Monographien 65.) Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1926. M. 8.—.

Michalski E., Josef Christian. Ein Beitrag zum Begriff des deutschen Rokokos. 4°. 66 S., 80 S. Abb. Leipzig, Schlüter & Co., 1926. M. 10.—.

Pfister Kurt, Riemenschneider. Mit 62 Bildtaf. Dresden, C. Reißner. 4°. 1926. M. 5.50

Planiscic Leo, Andrea Riccio, Der Meister d. Bronzegusses. 4°. 512 S., 586 Abb. Wien, A. Schroll, 1927. M. 132.—.

Swarzenski Georg, Nicolo Pisano. 74 S., 127 S. Abb. Gr.-8°. Frankfurt, Irisverlag. M. 8,—.

Malerei

Brieger Loth., Die romantische Malerei. 8°. 275 S. Taf. Deutsche Buchgemeinschaft.

Buchwald C., Schlesisches Museum. Hauptwerke der kirchl. Malerei u. Plastik d. Mittelalters. 2. Aufl. 8°. 25 S., 12 Taf. Breslau, Museum, 1925. M. —.50.

Christoffel Ulrich, Hans Holbein d. J. 4°. 282 S., 117 Abb. Berlin, Propyläen-Verlag, 1926. M. 8.—.

Deißer, Der Füssener Totentanz v. Jakob Hiebeler (ca. 1600). 11 S., 8 Photogr. Füssen, J. Gruber, 1926. 16°. M. 2.—.

Dreyer Herb., Josef Gregor Wink (1710—1781). Ein Beitrag zur Geschichte d. Barockmalerei in Norddeutschland. Hildesheim, A. Lax, 1925. 4°. M. 5.—.

Friedländer M. J., Die altniederländ. Malerei. Bd. 4. Hugo van der Goes 166 S., 80 Taf. 4°. Berlin, Paul Cassirer, 1926. M. 30.—.

Führich Jos. von, Lebenserinnerungen. 108 S., 50 Zeichn. 8°. Höchst-Bregenz, Seeverlag, 1926. M. 7.50.

Gründel P. J., Der Frankensteiner Maler Bernh. Krause, Kloster Grüssau u. d. Schloßfreiheit in Frankenstein. 8°. 30 S. m. Abb. Ottmachau, H. Hoffmann, 1926. M. —.60.

Kramář Vinz, Mariä Verkündigung v. Rembrandt. 45 S., 1 Bild. 4°. Prag, M. Procházka, 1926 M. 4.—.

Mayer Aug., Dominico Theotocopuli El Greco. Krit. u. illustr. Verzeichnis d. Gesamtwerkes. 74 S., 91 Taf. 2°. München, Hanfstaengl, 1926. M. 400.—.

Muther Rich., Geschichte d. Malerei. 5. Aufl. Bd. 1—3. 2800 Abb. Berlin, C. P. Chryselius, 1926. 8°. M. 60.—.

Reichenauer Schule 1. Mscr. Bibl. 76, Jaises der Bibliothek in Bamberg u. Bibl. 22: Hohes Lied, Daniel. 4°. 15 S., 7 farb. Tafeln. Bamberg, C. C. Buchners Verlag, 1926. M. 9.20.

Röttinger Heinrich, Dürers Doppelgänger. 4°. 303 S., 74 Taf., Straßburg, J. Heitz. M. 85.—.

Rolland Romain, Das Leben Michelangelos. Übers. v. W. Herzog. 242 S., 23 Taf. 8°. Frankfurt a. M., Rütten & Löning. M. 7.50.

Schottmüller Frida, Fra Angelico da Fiesole. 2. Aufl. (Klassiker d. Kunst 18.) 4°. 283 S., 359 Abb. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1926. M. 18.50.

Servaes Frz., Rembrandt im Rahmen seiner Zeit. 213 S., 70 Abb. 8°. Wien, E. König. M. 6.—.

Sitzmann Karl, Die Lindenharter Tafelbilder, ein Frühwerk v. Matth. Grünewald, 56 S., 20 Abb. 8°. Bayreuth, C. Gießel, 1926. M. 1.50.

Stübel M., Raffaels Sixtinische Madonna. Aus alten bisher unbekannten Quellen. 8°. 121 S. Dresden, Lehmann, 1926. M. 10.—.

Wollens Ad., Alte Altarbilder Göttingens. 8°. 40 S., 16 Taf. Göttingen, Turmverlag. 1926. M. 2.50.

5. Ikonographie

Berger Robert, Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst. 232 S., 126 Abb. Reutlingen, Gryphius-Verlag, 1926. M. 21.—.

Kleinschmidt Beda, Maria u. St. Franziskus in Kunst u. Geschichte. 4°. 147 S., 86 Abb. Düsseldorf, L. Schwann, 1926. M. 18.—.

Molsdorf W., Christl. Symbolik der mittelalterl. Kunst. 2. Aufl. Leipzig, Hiersemann, 1926. 8°. 294 S., 11 Taf. M. 16.—.

6. Graphik

Butzbach Joh., Von den berühmten Malern. In Nachbildung herausgegeben. 4°. 23 S. Heidelberg, R. Weißbach, 1925. M. 30.—.

Dienz Hermann, Die Passion. 10 Originalholzschnitte. 2°. Wegweiser-Verlag, 1926.

Gümbel Alb., Der kursächsische Kämmerer Degenhart v. Pfeffingen, der Begleiter Dürers auf d. »Marter der 10000 Christen«. 8°. 72 S. Straßburg, J. Heitz, 1926. M. 8.—.

Pestalozzi-Pfyffer, Der Meister E. S. und die Schongauer. 4°. 95 S., 54 Abb. Köln, Bachem. M. 12.—.

Schiestl Rud., Der Tod von Basel. 8 Holzschnitte. Berlin-Zehlendorf, F. Heyder, 1927. M. 1.80.

Thalmann M., Der Dom. 10 Holzschn. 4°. Jena, E. Diederichs, 1926. M. 7.50.

7. Kunstgewerbe

Bergmann Alois, Die Schmiedkreuze Westböhmens. 8°. 77 S. Elbogen, Egerlandhaus, 1926. M. 1.70.

Reifenberg Ad., Palästinensische Kleinkunst. Mit 157 Abb. Berlin, R. C. Schmidt & Co., 1927. Gr.-8°. M. 8.—.

Stähelin-Paravicini A., Die Schliffscheiben d. Schweiz. 204 S., 159 Abb. 4°. Basel, Frobenius, 1926. M. 30.40.

Stuttmann Ferd., Deutsche Schmiedeeisenkunst. Bd. 1, Mittelalter. 53 Lichtdr.-Taf. München, Delphinverlag. 4°. M. 45.—.

Witte Fr., Die liturgischen Gewänder u. kirchl. Stickereien des Schnütgen-Museums. 2°. 23 S., 81 Taf. Berlin, Verlag f. Kunstwissenschaft, 1926. M. 125.—.

8. Topographie

Aßmann Peter, Alt-Limburg. Seine Kunstschätze u. mal. Winkel in Wort u. Bild. 4°. 147 S. mit Abb. Limburg-Lahn, Vereinsdruckerei, 1926. M. 12.—.

Däschlein Theodor, Der Schwanenorden u. die sog. Schwanenordens-Ritterkapelle in Ansbach. 8°. 120 S. Ansbach, C. Brügel & Sohn, 1926. M. 2.—.

Dehio Georg, Handbuch d. deutschen Kunstdenkmäler. Bd. 4 (Südwestdeutschland, Elsaß-Lothr. und deutsche Schweiz). 2. Aufl. Berlin, E. Wasmuth. Kl.-8°. 1926. M. 9.—.

Fiechter E. u. Baum J., Die Kunst- u. Altertumsdenkmale in Württemberg, Oberamt Münsingen. Eßlingen, Neff, 1926. 4°. M. 9.60.

Gall Ernst, Die Marienkirche zu Danzig. (Deutsche Bauten, Bd. 6.) Burg (Magdeburg), Aug. Hopfer, 1926. Kl.-8°. M. 2.—.

Gerstenberg K., Das Ulmer Münster. 96 S., 76 Abb. Kl.-8°. Burg b. Magdeburg, A. Hopfer, 1926. M. 2.—.

Götz Heinrich, Breslauer Kirchen. 4°. 23 S., 105 S. Abb. Breslau, Ostdeutsche Verlagsanstalt, 1926. M. 12.—.

Giesau Herm., Der Dom zu Naumburg. 8°. 168 S., 93 Abb. Burg b. Magdeburg. 1926. M. 3.—.

MÜNCHENER PASSIONSKRIPPE, ENDE DES 18. JAHRHUNDERTS
AUS DER SCHMEDERERSCHEN SAMMLUNG DES BAYER. NATIONALMUSEUMS MÜNCHEN
NACH DEM NEU ERSCHEINENDEN WERKE: »R. BERLINER, DENKMÄLER DER KRIPPENKUNST« (vgl. S. 99)

Gradmann Eug., H. Christ, H. Klaiber, Kunstwanderungen in Württemberg und Hohenzollern. 2. Aufl. 390 S.. 168 Taf., Stuttgart, H. Matthäus, 1926. Kl.-8°. M. 7.—.

Heizmann Ludw., Wallfahrts- u. Pfarrkirche Maria Krönung zu Lautenbach bei Oberkirch. 32 S. Oberkirch, 1925. 8°. M. —.30.

Kellenberger Martin, Die St. Lorenzkirche zu Kempten. 8°. 38 S. Kempten, F. Öchelhäuser, 1926.

Kunstdenkmäler Bayerns, Bd. 4, 14. B.-A. Vilshofen von F. Mader (410 S., 330 Abb.). M. 37.—.

15. B.-A. Viechtach v. Karl Groeber (93 S., 77 Abb.). M. 11.—. München, R. Oldenbourg. 4°. 1926.

Kunstdenkmäler der Pfalz. 1. Stadt- u. Bez.-A. Neustadt a. H. v. A. Eckardt. 220 Abb., 16 Taf., 321 S. 4°. München, Oldenbourg, 1926. M. 20.—.

Landsberger Frz., Breslau. Berühmte Kunststätten 75. 8° (206 S.). Leipzig, Seemann, 1926. M. 7.—.

Lehmann Hans, Das ehem. Zisterzienserkloster Maris Stella bei Wettingen u. seine Glasgemälde. Mit 28 Illustr. Aarau, H. R. Sauerländer, 1926. M. 4.—.

Morper Josef, Die Wandlungen des Bamberger Domes seit seiner Vollendung. 24 S., 7 Taf. Bamberg, St.-Otto-Verlag, 1926. Gr.-8°. M. 1.20.

Neuwirth Jos., Geschichte d. deutschen Kunst u. d. deutschen Kunstgewerbes i. d. Sudetenländern bis zum Ausg. des 19. Jahrh. 236 S., 83 Abb. Gr.-8°. Augsburg, J. Stauda, 1926. M. 15.—.

Österreichische Kunsttopographie. Bd. XX Hallein, Stadt u. der pol. Bezirk. 4°. Wien, Krystallverlag, 1926. M. 43.—.

Passarge Walter, Der Dom u. die Severikirche zu Erfurt. 96 S., 68 Abb. Burg (b. Magdeburg), A. Hopfer, 1926. Kl.-8°. M. 2.—.

Polaczek E., Straßburg. Berühmte Kunststätten 76. 8°. 227 S. Leipzig, E. Seemann, 1922. M. 7.—.

Reinhardt Hans, Das Basler Münster. Die spätrom. Bauperiode vom Ende des 12. Jahrh. 100 S., 26 Abb. 8°. Basel, F. Reinhardt, 1926. M. 4.80.

Schmaltz, R. O. Gehrig, Der Dom zu Güstrow in Geschichte u. Kunst. 4°. (46 S., 16 Taf.) Güstrow, C. Michaal, 1926. M. 10.—.

Witte Carl, Die Doppelkirche in Schwarzrheindorf. 58 S., 27 Abb. 8°. Düsseldorf, L. Schwann, 1926. M. 2.—.

9. Moderne christliche Kunst

Baukunst am Niederrhein. Mitteil. neuzeitl. Kunstschaffens, Jahrg. 1, 1926. 4°. Düsseldorf, Th. B. Braun, 1926. M. 2.—.

Ehmann Eug., A. Otto Linder, Neue Kirchenbauten. (Architektur d. Gegenwart, Bd. 1.) Stuttgart, Koch, Neff & Öttinger, 1926. M. 6.—.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstr. 1. Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

NEROCCIO DI BARTOLOMEO — MADONNA

Siena. Accademia di Belle Arti

(Phot. Alinari)

DAS SIENESISCHE MADONNENBILD

Von LUITPOLD DUSSLER

Im Darstellungskreis der christlichen Kunst hat von jeher neben dem Bildnis des Herrn das der Gottesmutter eine bevorzugte Stellung eingenommen. Läßt sich die Pflege der Madonnenverehrung als eine zeitlich und örtlich durchgehende Erscheinung betrachten, so schuf sich frommer Wunderglaube doch schon in früher Zeit besondere Kultstätten Mariens, unsere Wallfahrtsorte, die ja in ihrer weitaus größten Anzahl die Mutter Gottes als Patronin aufweisen. Daneben aber, ohne das Charakteristikum der Pilgerstätte mit der ausschließlichen Marienverehrung, trat seit dem Mittelalter eine Reihe von Städten unter das Patronat Mariens und wählte die himmlische Königin zur Schirmherrin ihres Territoriums. Den Anlaß hierzu gaben in der Regel äußere Bedrängnis, Kriegsnot, Parteifehden, zu deren Errettung der Schutz der Gottesmutter angefleht wurde. Unter den Städten Italiens hat Siena nicht nur mit am ersten die Madonna zu ihrer Protektorin erkoren, sondern auch in einzigdastehender Weise den Kult Mariens in Kunst und Leben geübt. Noch ehe seine Bürgerschaft am Vorabend der denkwürdigen Schlacht von Monteaperti (1260) sich unter Mariens Schutz stellte und mit ihrer gnädigen Hilfe den herrlichen Sieg über die Florentiner davontrug, von welchem Tage an sich die Stadt als die »Civitas Virginis« bekennt, war die Verehrung der Gottesmutter in Siena tief eingewurzelt. Künstlerisch dokumentiert sich diese Gesinnung der Sienesen in dem frühen Madonnenbild, das der Gründer der sienesischen Malerschule, Guido da Siena, 1221 für die Kirche San Domenico geschaffen hatte (Abb. S. 227). Es ist der Typus der thronenden Madonna mit Kind in ganzer Figur, den Italien als byzantinisches Erbe übernommen hat. Die strenge hierarchische Form, die in der Kunst des Ostens jahrhundertelang festgehalten war, ist freilich in dem italo-byzantinischen Mischstil, der sog. »maniera bizantina« bereits verlassen, obgleich auch die ältere Auffassung mit der absoluten Frontalität der Madonna, den nur wenig voneinander gerückten Knien, der gleichartigen Fußstellung, und dem vor sich stehenden segnenden Christkind noch einige Zeit im Dugento (13. Jahrhundert) weiterlebt. Guidos Werk ist eine Abkehr vom überkommenen, streng repräsentativen Madonnenbild, eine Befreiung der Bildform aus ihrer Erstarrung: die bisherige Frontalität wird aufgegeben zugunsten einer seitlichen Wendung der Maria, und auch das Christkind nimmt seinen Platz in dieser neuen Haltung ein. Das Lebensferne, die Unnahbarkeit der Maestà verschwindet, das Mütterliche im Sinne eines intimeren Verhältnisses von Maria

GUIDO DA SIENA. SIENA, ACADEMIA DI BELLE ARTI (PHOT. FRAT. ALINARI)

und Kind gibt dem Bilde eine Verinnerlichung, bringt menschliche Züge hinein. In einer Reihe von Madonnendarstellungen des 13. Jahrhunderts wird dieser Typus festgehalten und mit nur geringen Variationen fortgebildet, wobei auch in der Florentiner Kunst vorübergehend die sienesische Form Aufnahme findet. Im letzten Viertel des Jahrhunderts bricht diese Linie wieder ab, ja es macht sich eine Richtung geltend, die wieder zu dem älteren und strengeren Typus der frontalen Haltung zurückkehrt. Für monumentale Wirkung war jene letztere Bildform die gegebene, weshalb gerade der führende Meister in Florenz, Cimabue, in der Madonna Trinità (Florenz, Uffizien) daran festhält. Allein auch in Siena selbst erlangt jetzt die Frontalform die Vorherrschaft. Duccio di Buoninsegna, der Großmeister der sienesischen Malerei, nimmt den älteren Typus auf, schafft aber etwas völlig Neues daraus. Ihm ist es freilich im Gegensatz zu seinem Florentiner Zeitgenossen weniger um den monumentalen Eindruck zu tun als um eine zunehmende Verfeinerung des Flächig-Dekorativen der Bildform und einen gesteigerten Linienrhythmus, um jene Wirkungen, die in der sienesischen Malerei ihre feinsten Blüten trieben. Das Räumliche, Körperlich-Plastische, Tendenzen der Florentiner Nachbarschule, treten hier zurück. Und ebenso wie dort aller Nachdruck auf dem Bloß-Künstlerischen liegt, geht Duccios Streben auf eine erhöhte Betonung des Inhaltlichen, auf eine seelische Vertiefung des Gegenständlichen. Unter den erhaltenen Werken des Meisters, die zum größten Teil die Madonna zur Darstellung haben, nehmen die sog. Madonna Ruccellai in S. Maria Novella in Florenz und die Maestà-Madonna in der Domopera in Siena die bedeutendste Stelle ein. Erstere, deren Autorschaft durch die irrtümliche Überlieferung Vasaris solange umstritten und unverständlicherweise von manchen Forschern noch heute als Cimabues Schöpfung in Anspruch genommen wird, ist eine relativ frühe Arbeit des Künstlers; 1285 war sie für die Kapelle der Compagnia di S. Maria in der genannten Dominikaner-Kirche in Florenz in Auftrag gegeben worden (Abb. S. 229). Auf leichtem, zierlichem Thron von sorgfältiger Einzeldurchbildung sitzt Maria mit dem Kinde, je drei kniende Engel zu beiden Seiten der Madonna haben die Hände an Pfosten und Stützen gelegt, andächtig zu ihrer Herrin aufblickend. Sie sind mit Maria zur Erde niedergestiegen und harren demütig ihres Winkes, da sie wieder mit ihr in den Himmel entrücken. Dieser Eindruck des Leichten, Schwebenden gibt dem Bilde jenes Visionäre, Unirdische, das seinen besonderen Reiz ausmacht. Die ganze Komposition ist daraufhin berechnet: das Luftige des Thrones mit seinen vielfachen Durchblicken, die lebhaft bewegten Silhouetten der Engel vor dem Goldgrund, verstärkt durch die fein erwogene Variation des Knie- und Blickmotives, die zarte Weichheit der Farbe und der schöne Wohllaut der Linie in der Gestalt Mariens. Ein milder, lieblicher Ausdruck, noch untermischt mit leiser Melancholie spricht aus dem Antlitz der Mutter Gottes, und selbst das segnende Christkind, dem länger als Maria das herkömmliche mürrische Aussehen bewahrt wurde, entbehrt bei allem Ernst nicht des kindlichen Reizes. Diese warme, schlichte Beseelung des Andachtsbildes, von Duccio im eigentlichen Sinne inauguriert, hat fortan Schule gemacht und blieb ein Grundzug der sienesischen Malerei bis zu ihrem Ausgang im späten 15. Jahrhundert. Es zeugt dabei für die tiefe innige Auffassung des Künstlers, daß er diese Verinnerlichung ebenso im großfigurigen Tafelbild, wie im bescheidenen Format des Hausaltärchens festzuhalten wußte. Duccios künstlerische Absichten zielten vor allem in der Frühzeit nicht auf einen monumentalen Eindruck, wie uns gerade die Ruccellai-Madonna zeigt, die selbst bei ihren stattlichen Dimensionen doch nur wie ein vergrößertes Bildchen wirkt und nichts von seinem intimen Charakter verliert. Erst später, 1308, als er das große und umfangreiche Werk für den Hochaltar des Sieneser Domes schuf, suchte er dem monumentalen Typus nicht ganz aus dem Weg zu gehen. Hier war schon durch die Aufstellung an vornehmlicher Stelle ein repräsentativer, feierlicher Ton geboten. Maria soll hier als die offizielle Stadtpatronin erscheinen, als die himmlische Protektorin einer irdischen Gemeinde. Ein stattliches Gefolge von Engeln und Heiligen umstehen ihren Thron und die vier Stadtheiligen huldigen kniend der heiligen Jungfrau. Die Gemessenheit und Distanz der thronenden Majestas, die hier gefordert, hat aber doch das Menschlich-Warme nicht aus dem Bilde gebannt. Leicht geneigten Hauptes mit mildem Auge blickt die heilige Mutter auf das fürbittende Volk, und weist auf den Spender der Gnaden, ihren göttlichen Sohn. Die Idee der momentanen Erscheinung, des vorübergehenden Verweilens Mariä, die in der Ruccellai-Madonna zum Ausdruck kommt, ist in der Maestà ins Gegenteil gewandelt: Maria ist ins Heiligtum der Stadt eingezogen um dauernd als die »Advocata Senen-

DUCCIO DI BUONINSEGNA
FLORENZ, S. MARIA NOVELLA (PHOTO ANDERSON)

MEISTER DER BADIA A ISOLA
COLLE DI VAL D'ELSA

SIMONE DI MARTINO UND LIPPO MEMMI. FLORENZ, UFFIZIEN (PHOTO G. BROGI)

sium« ihrem Volk gegenwärtig zu sein. Schon wenige Jahre nach der Aufstellung der umfangreichen Pala (1311) wurde ein gleiches Bild als Fresko für das Sieneser Rathaus bestellt; denn auch an profaner Stelle soll die heilige Jungfrau mit der himmlischen Heerschar einen Ehrenplatz einnehmen. Simone Martini, Duccios größter Schüler, vollführte den Auftrag 1315. Wie er den entscheidenden Schritt von dem Mischstil der byzantinischen Manier zur Gotik getan, das zeigt bereits dieses Fresko. Die strenge Gebundenheit, die jenseitig sakrale Stimmung der Maestà seines Vorgängers begegnet hier nicht mehr; in lockerer Anordnung sind Heilige und Engel um die thronende Gottesmutter versammelt, ein vielteiliges gotisches Maßwerk schmückt ihren Sitz und dünne gelenke Stäbchen tragen das Baldachin. Schon macht jener höfisch-irdische Zug sich geltend, der Simones späteren Werken die besondere Note verleiht (Assisi). So mag ein Vergleich der beiden Maestàbilder nach ihrem religiösen Gehalt zugunsten des Älteren ausfallen. Doch dessenungeachtet, Simone hat der Nachwelt mit das schönste Bild in der Geschichte der Mariendarstellung vermacht, in jener unvergleichlich anmutigen Verkündigungsgruppe von 1333, die ehedem im Dom zu Siena, heute in den Uffizien zu Florenz sich befindet (Abb. S. 230). Nie wieder, selbst bei Fra Angelico nicht, ist dem Thema ein solcher Zauber von mystisch-lyrischer Stimmung abgewonnen worden. Form und Inhalt sind hier zu unlösbarer Einheit verbunden: die ganze Komposition ist auf das eine Moment der geheimnisvollen heiligen Botschaft gestellt, weshalb der Künstler auch jede nähere Präzisierung des Raumes vermeidet. Nur die Fläche mit ihrem prachtvollem Glanz der Farben und die Musikalität gotischen Linienschwungs sollen zu Wort kommen. Beide

SIMONE MARTINI
ORVIETO, MUSEO DELL'OPERA (PHOT. FRAT. ALINARI)

AMBROGIO LORENZETTI
SIENA, CAPELLA DEL SEMINARIO (PHOTO ANDERSON)

werden die Exponenten des innern Ausdrucks, der feierlichen Stimmung. Das ehrfurchtsvolle Nahen des Engels, seine visionäre Gestalt, die Zartheit des Gestus sind von gleichvollendeter Schönheit wie die edle Scheu und die tiefe Innervation der Jungfrau, deren Gebärde und Haltung in einer kaum übertrefflichen Steigerung des Linienrhythmus lebendig werden. Simones gotisches Madonnenideal lebte in einer nicht geringen Anzahl von Schülerwerken weiter, nicht nur bis ins Jahrhundertende hinein, auch das Quattrocento griff seinen Typus wieder auf. Daneben aber machte sich gleichzeitig eine andere Richtung geltend, die zwar gotisch in der Formgebung, die idealistische, flächenhafte Kunst Simones verließ und eine gesteigerte Naturalistik an Stelle der verfeinerten Auffassung des »Cavaliere« einführte. Es waren die Gebrüder Lorenzetti, Pietro und Ambrogio, denen Sienas Malerei diesen neuen, kraftvollen Lebenszug verdankte. Ersterer, noch aus der unmittelbaren Gefolgschaft Duccios stammend, nimmt dessen Madonnentyp wieder auf, ohne die strenge Feierlichkeit des Lehrers fortzuführen. Pietros Madonnen sind menschlicher, wärmer, lebensnäher, ja bisweilen sind ihre Züge von einer gewissen derben Volksgesundheit. Schlicht in ihrer Erscheinung, verleugnen sie nicht das kraftvolle, pulsierende Lebensgefühl, das in der Form inniger Mütterlichkeit sich verrät. Ambrogio Lorenzetti geht darin noch weiter; sein stark entwickelter Natursinn durchbricht den starren Bann der traditionellen Auffassung, bewahrt aber die starke Monumentalität und den hohen Ernst vom Jahrhundertanfang. Das mütterliche Motiv von Madonna und Kind findet in seiner Kunst die innigste, anmutvollste und wärmste Verlebendigung, die in der sog. Madonna del Latte, der nährenden Mutter, ihren stärksten Ausdruck bekundet (Abb. S. 231). Soviel Frische und Natürlichkeit, soviel unmittelbare Beobachtung, verbunden mit einem großartig zusammenfassenden Kompositionsvermögen, steht im 14. Jahrhundert unerreicht da. Erst Leonardo da Vinci hat im Sinne der Renaissance dieses Motiv, das hier mit den Mitteln gotischer Linien- und Ausdruckskunst ein Letztes bietet, zu neuer Gestaltung erweckt. — Es zeugt für die Kraft des sienesischen Genius, daß auch bei der großen Zahl der kleineren Meister die Idealität des Madonnenbildes nicht in die Sphäre einer allgemeinen Verflachung gezogen und die Tradition aus dem Auge verloren wurde; gab doch die stattliche Reihe der Werke in der Stadt immer wieder Anregung und Vorbild. Daß eine Verniedlichung, eine gewisse Schematisierung und Veräußerlichung vorübergehend, um die Jahrhundertwende, in Erscheinung trat, lag im Zuge der Zeit, aber selbst in diesen Bildern bleibt bei allem Manierismus noch genug der Anmut und der Grazie, die uns heute noch sympathisch berührt. Nicht zuletzt waren hier die Ansätze zu den köstlichen Genremotiven gegeben, die in den Innenraumszenen der Geburt Mariä u. a. durch Sassetta, Giovanni di Paolo usw. eine so bezaubernde farbige Haltung erhielten. Eine tiefgreifende Wirkung auf die zwar nicht erstorbene, aber vielleicht etwas lax gewordene Religiosität der Sienesen ist den hinreißenden Predigten des hl. Bernhardin, der in Siena beheimatet war und von Mitte des dritten Jahrzehnts ab seine segensreiche Tätigkeit dort entfaltete, zuzuschreiben. Bernhardin war ein glühender Verehrer der Mutter Gottes und hat ihren Kult nicht allein in Siena aufs neue belebt. Unter den sienesischen Malern des Quattrocento hat vielleicht kein anderer mehr als Sano di Pietro dieser Wirkung des Heiligen auf das Volk Ausdruck verliehen. Seine Produktivität hält der Nachfrage die Wage. Fast ausschließlich ist es das Madonnenbild, sei es in der großen Pala als vielteiliges Altarwerk mit einer Menge Predellenszenen oder als kleines Hausandachtsbild, das der Künstler mit wenig bemerkenswerter Variation während 40 Jahre gepflegt hat; daß bei jener einseitigen und umfangreichen Betätigung eine Schematisierung und Typisierung sich einschlich, liegt in der Natur der Sache, war aber zugleich in der geringen Entwicklung des Künstlers begründet. Sano bleibt durch und durch Gotiker und ist Antipode aller aufkeimenden Renaissanceregungen seiner Heimatstadt. Aber ganz konnte auch er sich deren Einflüssen nicht entziehen und vielleicht dürfen wir sie am merklichsten darin erblicken, daß seine Madonnen in einer irdischen weltlichen Herrlichkeit erstrahlen, die doch mit dem hehren Typus des vorhergehenden Jahrhunderts wenig mehr zu tun hat (Abb. S. 235). Und so ist es auch mit der geistigen Auffassung ergangen. Sano sucht das gotische Sentiment des Trecento in seinen Madonnen wieder aufleben zu lassen, aber an Stelle jener tiefen und zarten, dramatischen und lyrischen Gefühlswelt begegnen wir einem leichten melancholischen Anflug, der doch weit entfernt ist von den beseelten Madonnen aus Duccios Schulkreis. Allen Reichtum dekorativer Pracht hat der Künstler seinen Bildern gegeben, mit penibler Sorgfalt Nimben und Kronen,

AMBROGIO LORENZETTI
SIENA, ACADEMIA DI BELLE ARTI (PHOT. FRAT. ALINARI)

LIPPO VANNI
PERUGIA, PINACOTECA VANNUCCI (PHOT. FRAT. ALINARI)

den goldenen Hintergrund und das Rahmenwerk geschmückt, wie überhaupt in seinem koloristischen Vermögen er seine beste Seite verrät. Noch einmal sollte aber der »Città della Vergine« ein großer Meister erstehen, der nicht allein die glanzvolle Periode der sienesischen Malerei abschloß, der auch ihre bevorzugte Bilddarstellung, das Madonnenthema, Zeit seines Lebens zum Gegenstand seiner künstlerischen Gestaltung erkor. Neroccio di Landi, dem Bildhauer und Maler, verdankt Siena diese letzte Blüte der Kunst (Abb. S. 235 u. Kunstdrucktafel). Das Halbfigurenbild der Madonna, meist in Begleitung von wenigen Engeln oder Heiligen (darunter sehr oft St. Bernhardin v. S.), ist seine beliebteste Bildaufgabe. An Simone Martinis Kunst inspiriert, rettet er all dessen Vorzüge in das späte 15. Jahrhundert. Mit ihm teilt er die Zartheit der Empfindung, die Melodie des feinen gleitenden Rhythmus der Linie, den flächenhaften Dekor; in dem wundervoll lichten, durchsichtigen Kolorit, in der duftigen Malerei des Karnats, im Ausdruck seiner milden, träumerischen Madonnen hat selbst die glorreiche Tradition seiner Vorgänger ihm nichts an die Seite zu stellen. Zwei Jahrhunderte vor ihm suchte die »primitive« Kunst aus den Sphären einer transzendenten Welt den Kontakt mit einem diesseitigen Ideal, eine Vermenschlichung des allzu abstrakt gewordenen göttlichen Heros; am Ausgang des Quattrocento kehrt die Kunst eines Neroccio wieder in den Bereich des Überirdischen, Verklärten zurück, aber doch in anderem Sinn, mit ungleich anderen Mitteln und anderer Wirkung. Letzten Endes ist Neroccios Kunst nur die endgültige Verwirklichung und Krönung der Tendenzen, die im Keime bereits am Beginn der sienesischen Malerei sich geregt haben. Die Wertschätzung der sienesischen Malerei ist ganz jungen Datums; dies erklärt den seltsamen Umstand, daß die Nazarener so völlig achtlos an ihr vorübergegangen waren. Freilich, ob jene historisierenden Meister in Anlehnung an sienesische Vorbilder zu anderen Resultaten als sonst gelangt wären, darf stark bezweifelt werden. Aber ihr armseliger Farbsinn hätte immerhin dort am fruchtbarsten geweckt werden können, hingegen die Werke Peruginos, Francias und Raffaels nach dieser Hinsicht keine reiche Skala zu bieten vermochten. Allein nicht nur dies, auch die formal-inhaltliche Bereicherung, die einer retrospektiv gearteten Kunst aus einer so geschlossenen Malerschule wie der Sienas, erwachsen dürfte, ist wenig versprechend, solange eigenes Können und Tiefe persönlichen Erlebnisses divergieren. Mit frommem Augenaufschlag und süßlich himmelndem Ausdruck ist es nicht getan, ja sie sind nur ein Zerrbild religiöser Kunst. Nicht in allen Zeiten ist jede religiöse Ausdrucksform möglich, am wenigsten in der bildenden Kunst. Immer aber wird zu einem gedeihlichen Wachstum erforderlich sein: Echtes, reines bodenständiges Erleben, ein gesunder, nicht angekränkelter Wille zur Form und nicht zuletzt seine unerläßliche Voraussetzung: ein angeborenes Können.

DIE ZISTERZIENSERABTEI VON FOSSANOVA

EIN KUNSTGESCHICHTLICHES PROBLEM

Von ANGELO LIPINSKY

In einem weiten, sumpfigen Tale, zwischen den Ausläufern der Volskerberge, stehen die ausgedehnten Anlagen der großen Zisterzienserabtei von Fossanova, die durch ihre eigenartige Stellung in der Kunstgeschichte zu besonderer Bedeutung gelangte. Auch daß an dieser Stätte der heilige Thomas von Aquino die letzten Tage seines irdischen Seins verbrachte und hier starb, trug noch ganz besonders zu ihrer Berühmtheit bei. In den letzten Jahrzehnten haben viele Kunsthistoriker versucht, das Rätsel des Bauwerkes dieser schönen Abtei zu lösen, ohne daß es eigentlich gelungen wäre, einen zufriedenstellenden Schluß zu finden. Dazu kommt noch, daß jeder Besucher sieht, seinen Aufenthalt, so weit es irgend möglich ist, abzukürzen, denn die Malaria hat hier einen ihrer meistgefürchteten Herde und die Einwohner von Fossanova, Bauern aus Sonnino und Piperno, schleichen fahl und fiebernd über den von der Sommersonne beschienenen Platz.

Die Geschichte von Fossanova ist in den ersten Zeiten sehr fragmentarisch und verleitet sehr leicht, sich in Mutmaßungen zu verlieren. Schon im 9. Jahrhundert ist an diesem Orte eine benediktinische Abtei nachweisbar, und verschiedene Lokalhistoriker versuchten den Nachweis zu erbringen, daß der Papst Gregorius IV. (827—844) aus dieser Abtei hervorgegangen sei. Erst mit dem 12. Jahrhundert aber ist es möglich, die Ereignisse genauer zu verfolgen, denn hier bietet das Cronicon Fossanovae des Kar-

FOSSANOVA PHOT. G. BROGI ÄUSSERES DER ABTEIKIRCHE

PAOLO DI GIOVANNI FEI
SIENA, S. DOMENICO
(PHOT. ANDERSON)

SANO DI PIETRO
SIENA, ACADEMIA DI BELLE ARTI
(PHOT. FRAT. ALINARI)

NEROCCIO DI BART. LANDI
SIENA, ACADEMIA DI BELLE ARTI
(PHOT. FRAT. ALINARI)

FOSSANOVA: LOGGETTA IM KREUZGANG IM FRÜHGOTISCHEN STIL (PHOT. G. BROGI)

dinals Johannes von Ceccano, von späteren Mönchen weitergeführt, eine ziemlich sichere Handhabe.

Im 10. Jahrhundert befand sich Fossanova, das damals S. Maria e S. Stefano hieß, unter der Jurisdiktion von Aquino und wurde durch ein Erdbeben zerstört. Eine neue Kirche, deren Ruinen heute noch stehen, bekam wahrscheinlich den Namen S. Potentiana. 1028 schenkte die Verwaltung der unabhängigen Stadt Piperno dem Kloster zahlreiche Ländereien, in denen ein neues Kloster, eine Zweiganstalt, errichtet werden sollte. Solche Geschenke, die dem Kloster auch von anderer Seite gemacht wurden, schufen den Mönchen viele Sorgen. Die Raubgrafen von Roccasecca, von Sonnino und auch die Einwohner von Terracina versuchten immer wieder, Eigentumsansprüche geltend zu machen, wobei sie aber jedesmal unrecht bekamen, so daß sie verschiedentlich sogar Waffengewalt anwenden wollten, um ihre vermeintlichen Rechte zu erzwingen. Ein Vorkommnis aus jener Zeit illustriert wohl am besten diese Zustände: Die Einwohner von Terracina schütteten einfach die mühselig hergestellten, umfangreichen Entwässerungsanlagen (fossa nova = neuer Graben) der Mönche wieder zu.

Die großartigen Reformbewegungen, die, von den südfranzösischen Orden ausgehend, sich in der ganzen damaligen christlichen Welt ausbreiteten, veranlaßten Papst Innocentius II. (1130—1143) Fossanova den Zisterziensern zu übergeben.

Die baulichen Anlagen von Fossanova lassen einen breitangelegten Grundplan erkennen, der aber nicht in allen seinen Einzelheiten durchgeführt werden konnte. Mit einer Großzügigkeit, die sich nur aus dem zur Verfügung stehenden weiten Raum erklären läßt, sind die Gebäude errichtet.

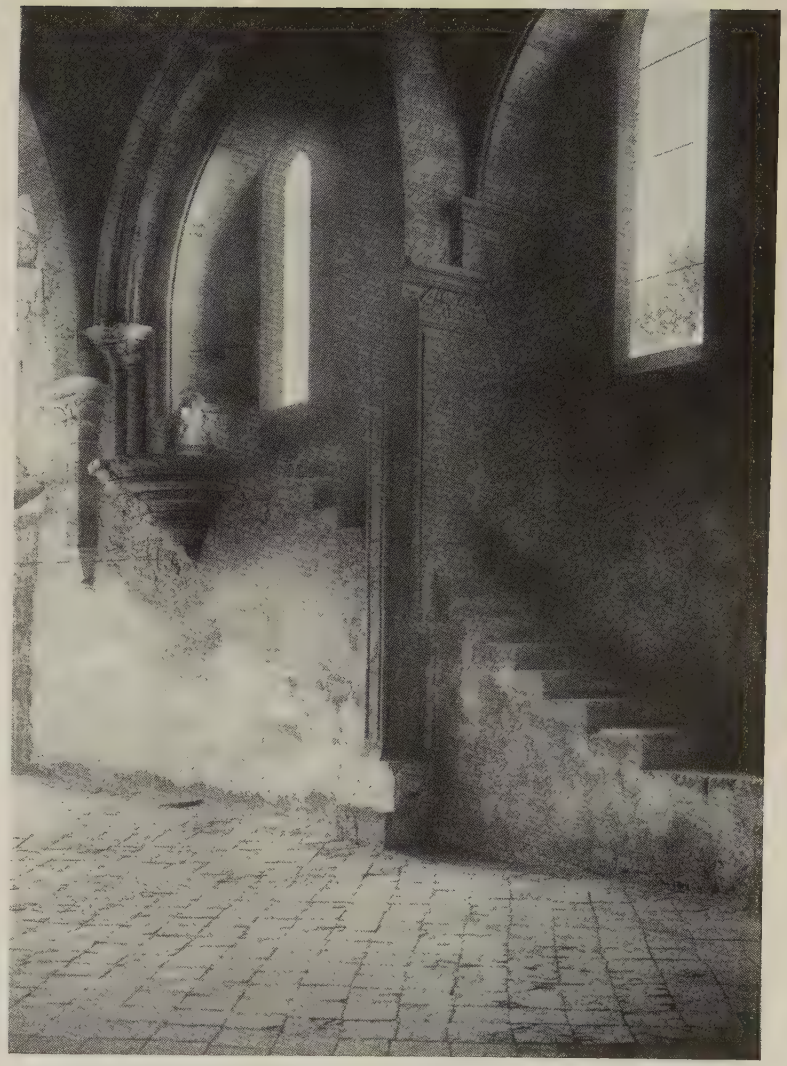
Die Mitte wird von der Kirche eingenommen, die annähernd in der Nord-Süd-Richtung angelegt ist. Nach Osten hin schließen sich der Kreuzgang, der Kapitelsaal, das Refektorium, der Chor und die Wirtschaftsräume an. Ein teilweise zerstörter romanischer

FOSSANOVA: INNERES DER ABTEIKIRCHE
(PHOT. G. BROGI)

FOSSANOVA: EINGANG ZUM PALAST DES ABBAS COMMENDATARIUS. ROMANISCHE BAUPERIODE (PHOT. LIPINSKY)

FOSSANOVA: GOTISCHER KREUZGANG UND EINGANG INS REFEKTORIUM (PHOT. LIPINSKY)

FOSSANOVA: DETAIL AUS DEM GOTISCHEN KREUZGANG
(PHOT. LIPINSKY)



FOSSANOVA: VORLESEPULT IM REFEKTORIUM
(PHOT. LIPINSKY)

FOSSANOVA: DER ROMANISCHE KREUZGANG MIT EINGANG ZUR KIRCHE (PHOT. LIPINSKY)

FOSSANOVA: DURCHBLICK VOM ROMANISCHEN ZUM GOTISCHEN KREUZGANG MIT DER LAUBE (PHOT. LIPINSKY)

FOSSANOVA: KREUZGANG IM FRÜHGOTISCHEN STIL (PHOT. G. BROGI)

FOSSANOVA: KAPITELSAAL (PHOT. G. BROGI)

Bogengang verband diese Baulichkeiten mit der Foresteria, jenem Bauteil, der für fremde Gäste bestimmt war und in dem auch der heilige Thomas gestorben ist, sowie dem Spital. Die Speicher und die Überreste der älteren Kirche, S. Potentiana, bildeten die West- und Südgrenze. Nach Südwesten steht ein weiteres romanisches Gebäude mit einem jetzt teilweise vermauerten Bogengang, der jedenfalls auch einen Kreuzgang bildete. Ein sehr schönes, romanisches Portal läßt die Vermutung zu, daß hier die Wohnung des Abbas Commendatarius gewesen sein kann. Nach Südwesten liegt auch das große Einfahrtstor, ein hoher massiver Turm mit Zinnen und den Spuren des Fallgatters und der Zugbrücke. Die Wohnräume des Torwächters sind ebenfalls sehr gut erhalten. Nach Westen und nach Norden bildet eine hohe Mauer den Abschluß.

Versuchen wir nun die Baugeschichte der Kirche und des anliegenden Klosters mit dem Kreuzgange zu verfolgen, so finden wir uns völlig auf Vermutungen angewiesen. Durch sehr genaue Untersuchungen ist es Monsignor A. Serafini möglich gewesen, an der Kirche zwei verschiedene Bauperioden festzustellen, die vielleicht nur wenige Jahrzehnte auseinanderliegen. Die älteste Kirche, in diesem Falle im Neubau, war über ein Drittel kürzer als die heutige, hatte aber schon deren ganze Breite. Sie umfaßte nur sieben Joche, ohne Querschiff, mit rechteckiger Apsis, dem Abschluß des heutigen Langhauses entsprechend. Dieses war die Kirche, für die Friedrich I. so weitgehende Stiftungen machte, um den Bann von sich abzuwälzen, wie eine Inschrift in Mosaik, die jetzt zerstört ist, vor einigen Jahrzehnten noch lesbar, meldete: FRIDERICUS I IMPERATOR SEMPER AUGUSTUS HOC OPUS FIERI FECIT. Später, unter Innocentius III., wurde die Kirche erweitert. Ein großes Querschiff wurde angelegt, nachdem man die Zahl der Joche des Langhauses auf 8 erhöht hatte, und daran anschließend der große, rechteckige Chor und zwei Kapellen auf jeder Seite. Der Kreuzgang hatte größere Veränderungen zu erleiden. Ursprünglich in reinem romanischen Stile errichtet, mit kurzen, doppelten Säulen und gedrungenen Kapitälen, machte er einen sehr ernsten Eindruck. Die kräftigen Säulen waren sehr wohl geeignet, im Gegensatz zu jenen in Rom, ein Tonnengewölbe zu tragen, auf dem dann, dem ersten Stockwerk entsprechend, eine Terrasse um den Hof herumgeführt war. So sah er im 12. Jahrhundert aus. Im 13. Jahrhundert riß man einen Arm nieder, um ihn in einem völlig neuen Stile, zusammen mit einer Laube, aufzubauen, die jedoch wieder romanische Elemente aufweist. Eine Mischung von beiden zeigt der am nördlichen Arm errichtete Kapitelsaal. Im Refektorium, das um dieselbe Zeit ausgeführt worden ist, tragen fünf Bögen in gotischem Schnitte das Dach. Die Fenster sind wieder romanisch, wie auch die Kanzel mehr dem romanischen als dem gotischen Stile zuneigt. In die romanische »Foresteria« mit dem Sterbezimmer des heiligen Thomas baute man eine gotische Kapelle mit einfachem Kreuzgewölbe ein.

Betrachten wir nun noch genauer die baulichen Einzelheiten der Kirche, so fällt vor allen Dingen die eigenartige Fassade auf, die ganz deutlich Elemente aufweist, die ähnlich an manchen südfranzösischen Kathedralen, wie z. B. in Potigny, wiederkehren. Die große Rose ist einfach, aber maßvoll gehalten. Darüber, im Giebel, sieht man ein achteckiges Fenster, wie es sich mehrfach im gotischen Teile des Kreuzganges wiederholt. Zwischen beiden befindet sich eine merkwürdige Öffnung, die geistreiche Erklärer für die »Krone Kaiser Friedrichs I.« deuten wollten, die die Mönche in dankbarer Erinnerung an seine Stiftungen an ihrer Kirche angebracht haben sollen. Aber ein genauerer Blick zeigt, daß wir es mit dem Teile einer Rose zu tun haben. Entweder ist sie ein überzähliges Werkstück, das, aus einem bizarren Gedanken heraus, an einer so sichtbaren Stelle angebracht wurde, oder aber ein Überrest der kleineren Rose, die die rechteckige Apsis der älteren Kirche erleuchtete. (Auch die heutige Kirche weist an der Apsis eine kleinere Rose auf.) Selbst in diesem Falle ist es sonderbar, daß die Mönche, oder deren Arbeiter, das Stück hierhin versetzten, um so mehr, als sonst an keiner anderen Stelle ältere Fragmente wieder verbaut wurden. Ferner sind die Spuren einer Vorhalle zu erkennen, die aber scheinbar nie vollendet wurde. Jedenfalls lassen sich nicht die entsprechenden Pfeiler feststellen, da das Terrain vor der Kirche stark aufgeschüttet worden ist. Die musivische Dekoration ist stark überarbeitet, und die auf Friedrich I. bezügliche Inschrift auf dem schmalen Streifen direkt über der Türe zerstört. Eigenartig berührt der dreieckige Giebel, der sehr klassizistisch anmutet und wohl eine Arbeit aus den Restaurierungen unter dem Kardinal Aldobrandini, im 17. Jahrhundert Abbas Commendatarius, ist. Er bewies hier jedenfalls eine starke Geschmacklosigkeit, die um so sonderbarer anmutet, als der-

HAVELBERG

WESTFASSADE DES DOMES

selbe Kardinal den Kreuzgang in seiner ursprünglichen, merkwürdigen Form ausbessern ließ.

Das Kircheninnere bietet jenen charakteristischen, kühlen Eindruck, wie ihn alle Zisterzienserkirchen aufweisen. Hohe Pilaster, Kapitäle in einem eigenartigen, großlinigen Stil, dazu die Spitzbogengewölbe, die mit den hohen Rundbogenfenstern kontrastieren, durch die das Tageslicht hereinströmt, geben trotzdem eine weihevolle, feierliche Stimmung. Der Kirchturm, als Dachreiter ausgestaltet, entspricht genau der Gewölbekreuzung. Leider zeigt er nicht mehr die ursprüngliche Form, da er mehrere Male durch Blitzschläge beschädigt wurde und neu aufgebaut werden mußte, zuletzt in den achtziger Jahren. Auch weiß man, daß Kardinal Aldobrandini ihn etwas höher gestalten ließ. Über seine Baugeschichte sind wir somit im dunkeln und können uns nur darauf beschränken, eine Abbildung zu geben.

Aus diesen Tatsachen heraus entwickelt sich das Problem: Ist diese Gotik mit dem Zisterzienserorden aus Südfrankreich eingewandert? Oder aber ist sie autochthon, d. h. hier entstanden, eine zwangsläufige Fortentwicklung der Romanik unter Aufnahme fremder Elemente? Aus der Bibliographie, die bis heute fast dreißig Nummern umfaßt, und von der am Schlusse dieser kurzen Abhandlung ein Auszug zusammengestellt ist, kann der Leser erkennen, wieviel hierüber schon nachgedacht wurde. Es ist in der Tat heute unmöglich, sich für die eine oder andere These festzulegen, und dann die entgegengesetzte einfach abzustreiten, da ja selbst das bereits zitierte Cronicon Fossanoviense über die Bauarbeiten ein merkwürdiges Stillschweigen bewahrt, das sich in keiner Weise erklären läßt. Dagegen war es einem bedeutenden, amerikanischen Kunsthistoriker, Frothingham, möglich, an Hand eingehender Studien an Ort und Stelle eine annähernde, chronologische Reihenfolge der Gebäude aufzustellen, die, wie ich mich selber überzeugen konnte, tatsächlich die einzig annehmbare ist:

1140—1150 Altes Kloster mit Tonnengewölben und romanischer Arm des Kreuzganges.
1150—1170 Hospital, Hospiz und Refektorium.
1170—1200 Kirche (ohne die nie vollendete Vorhalle) aus dem Anfange der Bauperiode. Rose, Portal und Erweiterungen vom Ende der Bauperiode.
1185—1208 Gotischer Arm des Kreuzganges und Kapitelsaal.

Leider verbieten es die engen Grenzen dieses Aufsatzes, die dekorativen Elemente jedes einzelnen Baugliedes als Vergleichsmaterial zusammenzustellen. Aber schon aus den Aufnahmen kann man erkennen, wie der Übergang von der Romanik zur Gotik sich ganz allmählich vollzieht. Dehio nimmt an, und mit ihm fast alle neueren Kunsthistoriker, daß diese sogenannte Zisterziensergotik einfach aus Südfrankreich importiert wurde, wofür zum Vergleiche die Kirchen von Potigny und anderen Orten angeführt werden. Trotzdem sei aber an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß sich unter der Herrschaft der Staufenkaiser in Sizilien, ganz unabhängig von dieser Gotik ein anderer, dem gotischen ähnlicher Stil entwickelte, der sog. arabisch-normannische, dessen dekorative Elemente wir an Fossanova zahlreich wiederfinden. Sowohl in der musivischen Dekoration als auch in dem ornamentalen Schmuck der Kapitäle usw. Diese Eigenheit ist bisher von niemandem beachtet worden. Ich will damit nicht etwa sagen, daß Fossanova nur von Süden her beeinflußt worden sei. Man kann jedoch ohne Mühe folgenden Entwicklungsgang feststellen:

Die ursprünglichen Anlagen von Fossanova waren in reinem romanischen Stile errichtet. Bei Erweiterungsbauten versuchten sich die Architekten in neuen Formen, die wir übrigens in der ganzen Umgebung, in Terracina, Piperno, Sezze, Maenza und S. Maria in Flumine bei Ceccano wiederfinden, wobei süditalienische Beeinflussung mitwirkte. Zu diesen süditalienischen Einflüssen gehören die eigenartigen Bogenteilungen an der alten Kardinalswohnung, das Zickzackmuster auf dem Bogen, der vom Kreuzgang nach der Foresteria führt, die musivischen Arbeiten, gewisse Eigentümlichkeiten der Rose und anderes.

Mit der Ordensreform der Benediktiner, durch die südfranzösische Elemente nach Fossanova kommen, entwickelt sich aus den vorhandenen und den neu zukommenden Elementen ein neuer Mischstil, wie ihn uns die Kirche S. Maria di Fossanova offenbart. Übrigens ist diese Kirche nicht die einzige in ihrer Art. Man sehe Abbildungen der Zisterzienserabteien von Casamari, Valvisciolo, S. Maria in Flumine bei Ceccano, S. Martino al Cimino und anderen an, von denen die meisten, alle Kolonien von Fossanova, sogar noch aus der benediktinischen Epoche, vor der Zisterzienserreform, stammen. Aber der romanisch-gotische Stil, der in Fossanova ohne Zweifel seine schönste Blüte getrieben hat, blieb

für den übrigen südlichen Kirchenstaat eigentlich fremd. In Rom z. B. herrschte noch bis in das 14. Jahrhundert der romanische Stil, der dann unvermittelt, nach einer nur wenige Jahrzehnte andauernden Scheingotik, in die Renaissance überleitet.

Aus Obengesagtem löst sich ganz von selbst die zweite Frage. Der Zisterzienserorden führte im südlichen Latium den gotischen Stil ein, der einige französische Elemente aufweist. Sehr bald entwickelt sich eine besondere Schule, die durch das »Studium Fossanovae«, einer Art Hochschule, unterstützt wurde, und die Beziehungen zu den Tochterklöstern in Amalfi und bei Palermo brachten es mit sich, daß in ihn sehr viele süditalienische Kunstformen hineingezogen wurden. So entstand schließlich ein neuer Architekturcharakter, den man am besten als den Stil von Fossanova bezeichnet. Es sei an dieser Stelle auf die Schrift des Mons. A. Serafini, Domherr von S. Peter, hingewiesen, der in seiner Arbeit über Fossanova eine Liste der Äbte dieser Abtei zusammengestellt hat, soweit sie sich aus den spärlich erhaltenen Dokumenten feststellen ließ, um zu sehen, wie stark die immer wieder zitierte französische Beeinflussung gewesen sein soll. Er machte dabei die sehr merkwürdige Entdeckung, daß bis auf zwei oder drei wirkliche Franzosen, und dabei nicht einmal die ersten Äbte, die übrigen, besonders während der Bauperiode, alle aus dem südlichen Latium stammen, und das ist ein schlagender Beweis dafür, daß Fossanova in der Kunst weit selbständiger war, als man allgemein anzunehmen geneigt ist. Und mit der Arbeit Mons. Serafinis dürfte das Problem von Fossanova als erledigt angesehen werden. Es würde sich bei weiteren Studien darum handeln, auf Grund weitgehender Archivforschungen, noch genauere Einzelheiten über die Entwicklungsgeschichte des Zisterzienserordens, besonders auf religiösem Gebiete und in Italien, zu ergänzen, wobei sich dann Einzelheiten aus dem zisterziensischen Kunstleben erklären lassen können.

Bibliographie zu »Die Zisterzienserabtei von Fossanova«

Dehio, G.: Zwei Zisterzienserkirchen, Fossanova und Casamari; ein Beitrag zur Geschichte der Anfänge des gotischen Stiles. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XII, S. 91—103. Berlin 1891.
Enlart, C.: L'architecture gothique en Italie. In: Revue archéologique, p. 284—307. Paris 1893.
Enlart, C.: Les origines de l'art gothique en Italie. In: Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome. Paris 1894.
Frothingham, A. L.: Fossanova. In: American Journal of Archaeology. New-York 1890.
Paccasassi, C.: Monografia del monumento nazionale di Fossanova presso Piperno. Fermo 1882.
Serafini, A.: L'abbazia di Fossanova e le origini dell'architettura gotica nel Lazio. Roma 1924.

DER HAVELBERGER DOM

Von CURT BAUER

Jede Landschaft verlangt ihre besondere Architektur. Das wußten die alten Baumeister. Vom lichtblauen Himmel und den dunkelblauen Gewässern des Havellandes heben sich malerisch die großen, breiten Backsteinflächen der Kirchen und Häuser ab, deren rötlicher Schimmer sich kontrastierend der Natur einfügt. Daher wurde hier in der romanischen und gotischen Periode flächiger gebaut als anderswo. Breit und behäbig dehnen sich ihre Dome, in schweren Massen streben sie empor, um sich im Innern jedoch steil und schlank gen Himmel zu richten. Der Backsteincharakter des Ganzen prägt sich auch im Innern aus und weiß hier ebenso hochgestimmte Wirkungen zu erreichen wie der Marmor und Sandstein des Südens. Entsprechend dem Materiale sind diese Dome meist einfach und schlicht, oft sogar kahl. Sie ergreifen mehr durch ihre Maße als durch ihren Schmuck. Darum aber klingen sie mit der Landschaft zusammen, mit dem eigenartig schwermütigen Gemisch von lächelnden Seen und dunkeln Föhrenwäldern. Oft beherrschen solche uralte Bauten die Höhen des hügeligen Landes und verleihen der sinnenden Natur ringsum etwas Ernstes, Erinnerungsschweres.

Stolzer als irgendein anderer Zeuge märkischer Vergangenheit ragt der Dom Havelbergs aus dem alten Bergstädtchen empor. Kein spitzer, himmelanstrebender Turm führt den Blick zur Höhe. Aber die breite, massige Westfront richtet sich wie ein riesiges Wahrzeichen des über das heidnische Slawentum siegenden Christentums in den blauen Äther. Zwar war das Dach ursprünglich niedriger und ist erst im Jahre 1810 erhöht worden. Auch das Portal wurde um dieselbe Zeit im romanischen Stil eingebaut. Der Renaissance gehört der hübsche Dachreiter an. Aber selbst ohne die Erhöhung und den Schmuck muß der Grundbau der romanischen Periode in seiner trotzigen Behäbigkeit einen imposanten Eindruck gemacht haben. An diese Westfront schließt sich das überaus lang-

HAVELBERG: DOM. MITTELSCHIFF NACH OSTEN

HAVELBERG: GESAMTANSICHT DES DOMES (PHOT. BÖNISCH)

gestreckte, hohe Kirchenschiff, dessen Dach majestätisch die Baumgruppen des Hügels überragt. Man genießt eine selten reizvolle Verbindung von Landschaftlichem und Architektonischem, wenn man den Prälatenweg auf der Höhe des Berges betritt und das Auge aus der Tiefe der lieblichen Havellandschaft zu den steilen Mauern des Domes hinanklimmen läßt. Etwas unterhalb träumt das rote Dächermeer der alten Stadt noch seinen Traum von Jahrhunderten fort, unbekümmert um den hastigen Wandel der Zeiten!

Im Jahre 948 wurde Havelberg unter Bischof Udo Mittelpunkt eines von Kaiser Otto I. mit reichem Grundbesitz ausgestatteten Bistums. Nur unwillig ertrugen die wendischen Slawen in dieser Gegend die Vorherrschaft der christlichen Kirche, und schon im Jahre 983 kam es zu einem furchtbaren Aufstand, bei dem die Kathedralkirche zerstört wurde. Die Bischöfe hatten einen dauernden Kampf gegen das hartnäckige Heidentum zu bestehen. Erst 1136 kam Havelberg unter Albrecht dem Bären endgültig in deutschen Besitz und bildete von nun an den Hauptstützpunkt des Deutschtums und der christlichen Kirche in der Mark rechts der Elbe. Bischof Anselm, der den Domberg zu einem Mittelpunkte religiösen und wissenschaftlichen Lebens machte, siedelte hier um 1130 etwa 12 nach der Mönchsregel der Prämonstratenser lebende Kleriker an und baute Befestigungen gegen die Gefahr der ringsum drohenden Wenden. Dank dem Eifer seiner Bischöfe erblühte das Bistum, und es erweiterte seinen Besitz im Laufe der Zeiten immer mehr. Seinen Höhepunkt erreichte es von 1385—1401 unter der Regierung Johann von Wöpelitz. Er ließ den Dom vom Chor bis zum Turm wiederherstellen und erfreute sich unter seiner Geistlichkeit einer großen Liebe. Noch heute ist sein Grabmal im Unterchor hinter dem Lettner zu sehen. Sein Grabstein zeigt über dem Haupte einen Baldachin und zu seinen Füßen einen Löwen. Über ihm errichteten seine Freunde später eine einfache Sandsteintomba, auf der die Marmorplatte mit der Figur des Bischofs ruht.

Auf dem alten Castrum wurde in mehreren Unterbrechungen der romanische Dom errichtet und am 16. August 1170 eingeweiht. Markgraf Albrecht selbst wohnte der Feierlichkeit mit vielen geistlichen und weltlichen Würdenträgern bei, und Erzbischof Wichmann aus Magdeburg, der Freund Barbarossas, vollzog die Weihe. Es war ein dreischiffiger Bau mit zwei Doppelkapellen im Querschiff, dessen Anlage noch heute bis zu den Rundbögen des Mittelschiffes deutlich erkennbar ist. An das Langhaus

HAVELBERG: DOM
BLICK VOM CHOR AUF DIE SÜDLICHE HOCHWAND

HAVELBERG: DOM
DREI LEUCHTER AUS SANDSTEIN

HAVELBERG, DOM: LETTNER VON WESTEN

reiht sich ohne engeren Zusammenhang der in seiner Schlichtheit und Massigkeit so imposant wirkende romanische Westbau. Etwa hundert Jahre nach seiner Einweihung scheint der Dom von einer Feuersbrunst heimgesucht worden zu sein. Nun hatte aber Bischof Heinrich II. im Jahre 1275 dem Domkapitel die Einkünfte der Pfarrei Wittstock überwiesen. Aus diesen Mitteln wurde wahrscheinlich der gotische Bau begonnen, dessen Pfeiler über den romanischen Stutzbögen emporschossen. Als die Arbeiten ins Stocken kamen, gelang es dem damaligen Domherrn und späteren Bischof Arnold im Jahre 1299 infolge einer Romreise vom Papste viele Vergünstigungen und erhebliche Vermehrung der Einkünfte für die Wittstocker Pfarrkirche zu erlangen, die dann nach Havelberg flossen. Mit diesem Gelde, sowie mit der Entschädigungssumme, durch die der Markgraf 1304 sich und die Mark vom Interdikt loskaufen mußte, konnten die Arbeiten am gotischen Dom fortgesetzt werden. Zuletzt — im Jahre 1330 — wurden die Bauteile des polygonalen Chors beendet.

In seiner heutigen Gestalt bildet das langgestreckte Chorhaus den am meisten faszinierenden Teil des herrlichen Domes. Seine schlanke, himmelwärtsstrebende Form scheint die Sinne gleichsam vom Boden fortzureißen. Das Auge schwelgt in den Kreuzgewölben der Decke wie in einer fernen Welt. Eine wahrhaft zur Andacht zwingende Stimmung erfüllt diesen Raum, in den das dämmernde Licht aus den farbigen, leider erneuerten langen Fenstern der Apsis fällt. Er erscheint in seinen gewissermaßen vergeisterten Dimensionen als eine der originellsten Schöpfungen der norddeutschen Gotik. Vom vorderen Eingang aus gesehen, verliert sich diese überwältigende Wirkung um ein bedeutendes. Das Mittelschiff erstreckt sich von hier zu sehr in die Länge. Sie hemmt den erhabenen Zug nach oben. Desto stärker geistert es jedoch wieder im nördlichen Seitenschiff. Dort haben sich die alten, aus dem 14. und 15. Jahrhundert stammenden Glasfenstermalereien noch erhalten. Ihre blauen, grünen und roten Farben leuchten in außerordentlicher Schönheit. Sie verbreiten ein geradezu mystisches Licht im Halbdunkel der gotischen Pfeilernischen. Ihre Darstellungen sind meist figürlicher Natur und behandeln vorwiegend Motive aus der Lebens- und Leidensgeschichte Christi. Im südlichen Seitenschiff ist diese mystische Stimmung durch die Einfügung neuer Fenstermalereien überaus

HAVELBERG: DOM. GESTÜHL IM SÜDWESTLICHEN CHORTEIL

beeinträchtigt worden. Das Licht fällt durch sie ernüchternd in diese seltsame Raumsymphonie der Gotik.

Die Innenausstattung ist von klarer Schlichtheit und Einfachheit, so daß sie die architektonischen Linien nicht beeinträchtigt. Den plastischen Hauptschmuck bildet der prächtige Lettner mit den Chorschranken, der das Mittelschiff in zwei Teile zerlegt: den Chor und die Laienkirche. Er ist ein Werk der Spätgotik, in weißem Sandstein gearbeitet. Seine Entstehung verdankt er offenbar dem Bischof Johann III. Wöpelitz, der im Jahre 1396 einen Teil der Einnahmen vom Wunderblute zu Wilsnach für die Innenausstattung des Chores und der Kirche verwandte. Um 1400 wurde dieser Lettner gestiftet. Seine Statuen und Reliefschmuck bilden einen Hauptreiz des Domes. Er umfaßt mit den Chorschranken unter einer Maßwerkbekrönung 20 Relieftafeln, die wir zum Teil als Meisterwerke der Spätgotik ansprechen dürfen. Es sind Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi von außerordentlich realistischer Lebendigkeit der Figuren in Handlung und Ausdruck. Zwischen diesen Reliefs befinden sich 14 Standfiguren auf Tragsteinen. Sind sie auch nicht alle von gleichem Kunstwerte, so tragen doch einige von ihnen die Stempel außerordentlicher Schönheit. Namentlich eine Maria mit dem Kinde, die sechs kleine Engel umschweben, von denen zwei ihre Krone tragen, während die vier andern musizieren. Eine ausdrucksvolle Arbeit ist ferner die Bischofsfigur am Lettner, die vielleicht Bischof Wöpelitz darstellen mag. Sämtliche Figuren dürften außerhalb, vielleicht in Magdeburg, angefertigt und erst nachträglich auf die für sie etwas zu winzigen Tragsteine gesetzt worden sein. So schön der Lettner an sich ist, beeinträchtigt er doch nicht wenig die architektonische Gesamtwirkung des Mittelschiffes.

Besser dürfte sich die alte Chorschranke von nur etwa 1,10 m Höhe eingefügt haben. Von ihr sind drei Sandsteinleuchter erhalten geblieben, die einen unvergleichlichen künstlerischen Wert darstellen. Zwei von ihnen tragen Figurenschmuck. An dem einen erkennen wir einen Mönch und einen Novizen, am andern den Koch und den Kellermeister. Die Gestalten sind von einer außerordentlichen Lebendigkeit und scheinen der Natur aufs delikateste abgelauscht zu sein. Eine hervorragende Arbeit ist ferner der aus der Renaissance stammende Taufstein in weißem Sandstein, dessen Reliefs eine äußerst feine Durchführung aufweisen. Außerdem fesselt uns im Chor ein Bischofsstuhl aus dem 14. Jahrhundert mit Klappsitzen und feinen Holzschnitzereien. Daneben anderes Chorgestühl aus der Frühgotik und aus der Hochgotik, das zum Teil starke Renovierungen zeigt. Schließlich hat auch das Barock einige allerdings sehr dezente Spuren in dem Dom hinterlassen. Recht angepaßt erweist sich der Hochaltar des Chores, während die prunkvolle Kanzel von 1693 sich schon bei weitem schwulstiger in die hohen Linien der Strebepfeiler mischt. Das zweistöckige Mittelschiff scheint nach oben nicht enden zu wollen. Es ist durch eine schmale Galerie in zwei Stockwerke gegliedert. Zwei gotische Spitzbogenreihen türmen sich über den alten romanischen Grundbögen empor und verklingen machtvoll im Kreuzgewölbe der Decke.

Das zum Domstift gehörige Kloster ist das älteste der Provinz Brandenburg. Es wurde im Jahre 1144 mit Prämonstratensern besetzt: 12 Konventbrüdern und 12 Laienbrüdern. Der heute noch erhaltene zweistöckige Bau wurde um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Angriff genommen. Er besteht aus drei Flügeln, einem östlichen, westlichen und südlichen. Man erblickt noch die jetzt vermauerten romanischen Türen, die vom Hof aus in das Innere führten. Wahrscheinlich waren sie ursprünglich durch einen aus Holz erbauten Umgang miteinander verbunden. An seine Stelle trat in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts der massive Kreuzgang, eine wahre Perle des Übergangstiles. Er birgt in seinem lauschigen Schatten noch den ganzen Zauber des Mittelalters. Durch die von Backsteinsäulen durchschossenen Bogenfenster fällt der Blick in das traulich stille Gärtlein, das die malerische Südfront des Domes und die schöne, im Jahre 1810 renovierte Fassade der Kreuzarena umfassen. Vom östlichen Kreuzgange führt eine Tür, deren Einfassung mit ihrem seltsamen, symbolischen Reliefschmuck noch zu sehen ist, in den Dom. Sehr gut erhalten, aber mit wenig Geschmack neuerdings ornamentiert, ist im Südbau noch das Refektorium, ein großer, herrlicher Saal, mit von Backsteinsäulen getragenen Kreuzgewölben.

Aber nicht nur bei lachendem Himmel kommt der Dom zur Geltung. Wild romantisch wirkt der Westbau des Riesen, wenn der Sturm das alte Gemäuer auf seiner Bergeshöhe umbraust und Dohlenscharen sein Dach umschwirren. Dann ist es, als würde die Vergangenheit wieder lebendig, und stelle sich trotzig dem Zeitenwechsel entgegen.

Rundschau

Grundsätzliches

NACKTDARSTELLUNG UND CHRISTLICHE KUNST

Die »Kölnische Volkszeitung« hat in ihrem Weihnachtsheft ein Titelbild von Hieronymus Bosch: Christnacht gebracht. Auf diesem Bild ist das Christkind, wie auf unzähligen Darstellungen, nackt in der Krippe liegend dargestellt. Obwohl diese Nacktheit in der Klischeedarstellung sozusagen mikroskopisch klein in Erscheinung tritt, hat ein Leser in längerem Anschreiben dies »als eine Herausforderung der Sittsamkeit« erklärt. Die Redaktion hat sich darauf an eine Reihe führender katholischer Männer gewandt, die in Nr. 54 und 73 vom 23. Januar 1927 und 30. Januar 1927 dazu grundsätzlich Stellung nehmen. Es ist fast bedauerlich, daß diese ausgezeichneten, von tiefster Verantwortung getragenen Ausführungen von Dekan J. Diehl, P. Friedrich Muckermann S. J., Univ.-Prof. Dr. Arnold Rademacher-Bonn, Univ.-Prof. Dr. Romano Guardini-Berlin, Pfarrer Dr. Könn, Pfarrer B. M. Steinmetz, Pfarrer Jos. Werle und Pfarrer Dr. M. Laros in der nur allzu rasch vorüberrauschenden Aktualität einer Tageszeitung wieder verlorengehen werden. Wir bringen deshalb den umfassenden historisch eingehend begründeten Aufsatz von Dr. M. Laros, der in der »K. V.« nur gekürzt erscheinen konnte, in seinem vollen Umfang. Einstimmig verurteilen alle diese Herren die falsche Prüderie, an der Nacktheit eines Kindes Anstoß zu nehmen. Besonders einleuchtend erscheint die Feststellung, daß die Darstellung des nackten Jesuskindes nicht etwa nur eine künstlerische Freiheit ist, sondern eine tiefe innerliche Symbolik bedeutet, nämlich daß die Liebe des Menschensohnes auch bis zu der unbeholfensten Nacktheit heruntergestiegen ist.

Da wir vor längerer Zeit in einer Zuschrift ebenfalls wegen einer Darstellung eines nackten Jesuskindes in unserer Zeitschrift angegriffen worden sind, halten wir uns berechtigt, auf diese Kontroverse hinzuweisen, nicht etwa, um für die Zukunft eine wahllose Darbietung begründen zu können — auch gegen solche Einwürfe muß man sich leider schon vorzeitig verwahren —, sondern um zu bitten, nicht in allem ein »scandalum pusillorum« zu suchen, wo ernste, gewichtige und moralisch einwandfreie Gründe für eine vernünftige Freiheit sprechen. Georg Lill

VON CHRISTLICHER KUNSTBETRACHTUNG

Von M. LAROS

Mit einer gewissen Regelmäßigkeit kehren die Debatten über das Nackte in der Kunst und die Klagen über zu realistische Darstellung in Erzählungen und Reklamebildern wieder: nämlich wenn ein neues Geschlecht die Diskussion der früheren, alles was für und wider schon gesagt ist und nicht neu aufgelegt zu werden brauchte, nicht kennt oder vergessen hat; und ferner, wenn ein neues Kunstempfinden aufsteigt, das neue Forderungen an die Gestaltung des menschlichen Körpers und des menschlichen Schicksals stellt und mit dem Tagesempfinden in Kollision gerät. So ist es auch zur Stunde. Die vielfachen Klagen über zu große Freiheit oder gar Zügellosigkeit der Kunst und Reproduktion auch in katholischen Blättern und Zeitschriften zeigen durchweg keinerlei Kenntnis dessen, was vor 20 und mehr Jahren des langen und breiten über dieses Thema gehandelt wurde; und das ist um so bedauerlicher, als alles Wesentliche tatsächlich darin bereits gesagt ist. Am gründlichsten in dem Werk des Münchner Moralisten Franz Walter: Der Leib und sein Recht im Christentum, eine Untersuchung des Verhältnisses moderner Körperkultur zur christlichen Ethik und Askese (734 S., Donauwörth 1910); aber auch sehr klar und vielseitig in den kleineren Schriften von A. Wurm: Moral und bildende Kunst (München 1909), Sertillanges: Moral und Kunst (Straßburg 1906), und in den geistvollen Aufsätzen von Förster: Der Kultus des Nackten (Türmer X, S. 123 f.) und von Lucian Pfleger: Das Nackte in der religiösen Kunst (Hochland I 2, S. 265 ff.). Gegenüber den heutigen Klagen und Anklagen brauchte man eigentlich nur auf diese Literatur zu verweisen, die jedem leicht zugänglich ist; aber es scheint nun einmal notwendig, daß auch Binsenwahrheiten von Zeit zu Zeit wiederholt werden müssen, nicht nur den Massen des handarbeitenden Volkes, sondern auch den sog. Gebildeten.

Es braucht nicht verschwiegen zu werden, daß im allgemeinen die häufigsten und stärksten Klagen aus den Reihen des Klerus kommen, das ist nicht verwunderlich. Denn seine Beschäftigung mit der seelenkranken Menschheit läßt ihn die Schäden und Gefahren der Nacktheit besonders scharf sehen, und sein Grundsatz besteht zu Recht, daß alle Kunstwerke der Welt zusammen nicht soviel wert sind wie eine unsterbliche Seele, die daran Schaden leidet. Seine Einwände entspringen der tiefen, verantwortungsbewußten Sorge um die Seelen der ihm anvertrauten Menschen, und nur wenn diese recht erwogen wird, können auch seine Warnungsrufe richtig gewürdigt werden. Enge, Ängstlichkeit oder Mangel an Kunsterfassung mögen mit hineinspielen und den Ton geben; aber entscheidend bleibt doch in den meisten Fällen die reine Hirtensorge, über die man nicht mit dem Worte Prüderie einfach hinweggehen sollte. Je ernster der Gegner, um so ernster sind seine Argumente zu würdigen; allerdings mit der ganzen Schärfe sachlicher Kritik, die der Gegenstand fordert. Eben weil Religion und Seelenheil das höchste Gut für den Menschen sind, dürfen sie nicht von subjektiver Willkür mißbraucht und überall da eingesetzt werden, wo nur persönliche Empfindung oder Geschmacksrichtung treibende Kräfte sind, sonst könnte es gehen wie dem Jungen in der Fabel, der ohne Grund mehrfach rief: der Wolf kommt, und als er wirklich kam, glaubten die Bauern es nicht mehr. Um der Religion in erster Linie willen seien darum die folgenden Bemerkungen gemacht.

I.

Veranlassung ist eine im Namen der Religion und Sitte gemachte Beanstandung des Titelbildes der Weihnachtsnummer der »K. V.« von Hieronymus Bosch (1460—1516), auf dem das Jesuskind nackt daliegt. Ein Anstoß könnte darin erblickt werden, wann entweder die Darstellung des nack-

ten Jesuskindes und überhaupt nackter oder halbnackter Gestalten in der Kirche eine unerhörte Neuerung gegen allen Brauch wäre, oder wenn diese Darstellung durch Bosch unwürdig und undezent wäre. Wie steht es mit der geschichtlichen Seite des Problems?

Zunächst weiß jeder, daß in den großen päpstlichen Galerien ganz andere Nuditäten antik-heidnischer und christlicher Art sind, die jedermann zur Besichtigung offenstehen, ohne daß ein Unterschied zwischen alt und jung, männlich oder weiblich, gebildet oder ungebildet gemacht wird. Ja in der päpstlichen Kapelle, der Sixtina, in der die heilige Handlung stattfindet und wichtige Zusammenkünfte der Kirchenfürsten gehalten werden, ist der Darstellung blühender nackter Körper weiter Spielraum gewährt. Es scheint somit, daß der Vater der Christenheit durchaus nicht die Ängstlichkeit bezüglich des Nackten zeigt, wie die Kritiker des Boschschen Bildes, und wer hat ein Recht, von den Leitern einer katholischen Zeitung zu verlangen, daß sie kirchlicher seien als der Papst? Schon die urchristliche Kirche ging, wie Kraus im einzelnen nachweist, der Darstellung des Nackten nicht aus dem Wege. So sehr sie von dem Alexandriner Clemens bis zur trullanischen Synode (692) den Kult der Nacktheit ablehnte und gegen laszive Kunstgegenstände eiferte, so unbedenklich gab sie, wo die Person oder Handlung es verlangten oder nahelegten, auch dem Nackten Raum. In den Katakombenbildern tritt uns der Prophet Jonas stets nackt entgegen, fast immer auch Daniel und Isaias; die drei Jünglinge im Feuerofen werden meist ohne jede Kleidung dargestellt, ebenso der geopferte Isaak, Isaak und Rebekka, Joseph und Putiphars Weib, Job auf dem Düngerhaufen; auch in den Martyrerszenen werden die Hauptpersonen ohne jede Bekleidung wiedergegeben: die heilige Cäcilie geht nackt in die Flammen, Anastasius wird völlig entkleidet an den Schwanz eines Pferdes gebunden; ja Christus selbst wird auf einem über den Kopf einer nackten Frau, der Urania, ausgespannten Mantel abgebildet, ohne daß der mindeste Anstoß daran genommen wurde; Adam und Eva im Paradiese werden selbstverständlich immer nackt dargestellt. »Wie frei die ersten Christen dachten, beweist nichts besser als der Umstand, daß die erwachsenen Katechumenen beiderlei Geschlechts unbekleidet in das Taufbecken stiegen« (Pfleger).

Es ist lange behauptet worden, das nackte Jesuskind sei ein Geschenk der heidnischen Renaissance. Aber Wilperts großes Werk über die Katakomben-Malerei beweist, daß auch die Frühzeit kein Bedenken getragen hat, sogar in ihren gottesdienstlichen Räumen das unbekleidete Jesuskind darzustellen, nicht aus Freude am Nackten, sondern um die äußerste Armut und völlige Selbstentäußerung sichtbar zu machen. Selbst ein so keuscher Künstler wie Fra Angelico hat sich nicht gescheut, das Jesuskind völlig nackt darzustellen, z. B. auf dem Madonnenbild in der Pinakothek zu Perugia, auf der Geburt Christi in San Marco und einer ganzen Reihe von Bildern in der Akademie in Florenz (vgl. Beißel: Fra Angelico, S. 9). Ebenso zeigt die von Renaissance-Tendenzen noch ziemlich unberührte Schule von Siena das Jesuskind vielfach nackt; ferner die noch ganz im mittelalterlichen Geiste gehaltenen Darstellungen des Meisters von Flémalle und das andere von Moulins. »Dasselbe gilt von den entsprechenden Bildern Jan van Eycks, Memlings, Pachers. Aus dem eigentlichen Mittelalter nenne ich nur aufs Geratewohl eine Darstellung im Kreuzgang des Domes zu Brixen (14. Jahrhundert), die Anbetung der drei Könige von Meister Bertram am Buxtehuder Altar, eine Darstellung zu Berlin; aus demselben 14. Jahrhundert die Madonna am Grabmal Benedikts XI. in Perugia, Madonnen von Nicola di Nuto im Museo Civico zu Orvieto, von Romanino in Turin. Es läßt sich angesichts einer solchen, die ganze Entwicklung der christlichen Kunst mitmachenden Erscheinung weit eher von einer bewußten Absichtlichkeit als von einer Depravation (Niedergang) reden« (Kraus).

Nehmen wir hinzu, daß in Evangeliarien, im Kodex Egberti zu Trier u. ä. Christus bei der Taufe im Jordan nackt dargestellt wird, daß seit dem Quattrocento das gänzlich unbekleidete Jesuskind auch auf Altar- und Andachtsbildern Regel wird, ohne daß eine Kirchenbehörde offiziell Einspruch dagegen erhebt, dann haben wir einen sicheren Maßstab in Händen, wie die Kirche zur Darstellung des Nackten im allgemeinen und des unbekleideten Jesuskindes insbesondere steht. Wohl haben sich zu allen Zeiten Stimmen aus der Klerus- und Laienwelt gegen diese Darstellungen erhoben. Gregor von Tours berichtet über einen Sturm der Entrüstung, den ein mit bloßem Lendentuche bekleideter Kruzifixus in der Kathedrale zu Narbonne erregte, so daß der Bischof ihn mit einem Vorhange bedecken ließ. Hadrian VI., der reformeifrige Niederländer, wollte die Decke der Sixtina, Michelangelos unsterbliche Kunst, herunterschlagen lassen, weil nackte Gestalten nicht in eine Kirche gehörten — das Jüngste Gericht war noch nicht darin —. Paul IV. ließ durch Daniel da Volterra die anstößigsten Körper mit Gewändern übermalen oder mit Schurzfellen versehen, nachdem Pietro Aretino, »einer der unverschämtesten unter den literarischen Freibeutern der italienischen Renaissance«, aus Rache gegen den alternden Meister die Nuditäten angegriffen hatte, um nachher die »Hosenmacher« mitsamt dem Papste zu verspotten. Eine Zeitlang suchte die Kirchenbehörde die Darstellung des Nackten zu unterdrücken und stieß z. B. Caravaggios »Tod Mariä«, eines der brillantesten Stücke des Louvre, aus der Kirche Santa Maria della Scala in Trastevere, »weil die Beine unter dem Bettkissen etwas sichtbar waren«. Ein anderes Bild desselben Meisters wurde abgelehnt, weil ein Pilger mit schmutzigen Füßen dargestellt war. — Ebenso scharf, wenn nicht noch schärfer, äußerten sich einzelne Stimmen von protestantischer Seite gegen die »verführerischen Götzen« in der Kunst, z. B. Zwingli: »Hie steht eine Magdalena so hürisch gemalet, der auch alle Pfaffen ie und ie gesprochen habend: Wie könnt einer hie andächtig syn meß ze haben? Ja die ewig rein unverseert magd und muter Jesu Christi, die muß ire brüst harfür zogen haben. Dort stat ein Sebastian, Mauritius und der from Johannes evangelist so junkerisch, kriegerisch, kupplig, dez die wyber davon habend ze bychten ghabt.« — Aber das sind offenbar Stimmen, die in beiden Lagern einer individuellen Anschauung oder einer zeitlichen Reaktion gegen zu große Freiheit in der Darstellung des Nackten entsprangen und nur aus dieser zu werten sind, aber nicht als Ausdruck allgemein kirchlicher Auffassung gelten können. Als solche wäre eher anzusprechen das Urteil des Inquisitionshofes von Venedig, vor dem sich Paolo Veronese wegen einer »höchst freien Darstellung des letzten Abendmahles« zu verantworten hatte. Paolo wies auf

Michelangelos Bilder im Jüngsten Gericht in der päpstlichen Kapelle hin, »die eben nicht von der hl. Religion eingegeben sind«. Aber der Untersuchungsrichter antwortete: »Wißt Ihr denn nicht, daß, wenn man das Jüngste Gericht darstellt, für welches man keine Kleider annehmen darf, man auch keine zu malen braucht? Was ist denn in diesen Figuren, was nicht vom Heiligen Geiste eingegeben ist?« Damit ist die Darstellung des Nackten, wo es durch den Gegenstand erfordert wird und künstlerischer Inspiration entspringt, in aller Form amtlich anerkannt. Sogar die Kunst Rubens, von der Muther gesagt hat, daß »das Fleisch die Seele getötet« habe, wird in der Reaktion gegen den kunstfeindlichen, nüchternen Protestantismus des ersten Jahrhunderts als »Kunst der Gegenreformation im katholischen Belgien« angesehen. »Rubens war gläubiger, überzeugungstreuer Katholik, der sein glänzendes Können in den Dienst der katholischen Restauration gestellt hat.« Die ganze Barockkunst, die vom Nackten einen sehr weitgehenden Gebrauch machte, hielt ungehindert ihren Einzug in die Kirchen, besonders in die des katholischen Deutschland und Österreich, und blieb darin, bis um die Wende des 18. Jahrhunderts von der sog. Nazarener Schule eine bewußte Abkehr vom Nackten oder Halbnackten erfolgte. Die Maler der Casa Bartholdi, vor allem der tiefreligiöse Overbeck, vermieden ängstlich alles, was bei prüden Gemütern auch nur von ferne Anstoß erregen konnte. Cornelius' Jüngstes Gericht in der Ludwigskirche zu München ist dessen vollendeter Ausdruck. Deger wurde sogar getadelt, daß er, trotz der jahrhundertalten Tradition, seiner Madonna in der Apollinariskirche einen unbekleideten Jesusknaben beigab; und von dieser Kunstrichtung schreibt sich im wesentlichen die ängstliche Kritik her, die heute an den Darstellungen des Nackten in katholischen Kreisen geübt wird. Aber seit wann ist diese Richtung als die einzig kirchlich-katholische erklärt worden? Wer sie für sich bevorzugt, mag es tun. Aber niemand hat ein Recht, sie auch anderen oder gar der katholischen Presse und Kunstreproduktion als Kanon aufzudrängen. Ist unsere »christliche Kunst« nicht schließlich an dieser Enge zugrunde gegangen oder doch sterbensschwach geworden? Kein Geringerer als der ebenso religiöse wie kunstsinnige Bischof von Rottenburg, Keppler, hat der Kunst des Barock den Vorzug gegeben, trotz ihrer Sinnenfreude. »Diese Kunst spricht den Glauben so aufrichtig und herzlich aus, als es jener Zeit möglich war, und in der jener Zeit eigenen Sprache, die der Sprache der damaligen Predigt und Poesie konform ist. Von Versündigungen am Heiligen kann nicht die Rede sein, und man würde schwer Unrecht tun, wollte man diese Kunst jener Zeit als Schuld ins Gewissen schieben. Im übrigen ließe sich noch fragen, ob das Pathos dieser Malerei und Skulptur nicht noch erträglicher und innerlich wahrer ist, als das vieler Gebilde der heiligen Kunst, die von den Altären und Wänden der Kirchen uns anschmachten und anfrömmeln .... Und werden wir ihre vorzügliche Technik und Formengewandtheit gar nicht in Anschlag bringen, wir, denen beides in so trauriger Weise abgeht?«

Vom christlich-kirchlichen Standpunkte aus ist also gegen eine wirklich künstlerische Darstellung des unbekleideten Jesusknaben nichts einzuwenden. Es fragt sich nun, ob Boschs Bild aus der Tradition kirchlicher Kunst herausfällt, ob in der ganzen Gestaltung irgendeine anstößige Seite auffällt. Und da muß ich sagen, daß ich das Urteil des Konfraters einfach nicht verstehe. Das Ganze ist so völlig bis zum letzten Strich von Andacht und tiefer Anbetung getragen, daß ich nicht verstehe, wie er ausgerechnet auf die »pura genitalia« sein Augenmerk richten konnte. Ich glaube, daß mehr als 90 Prozent der Leser von ihm erst darauf hingewiesen werden mußten. Aber auch nach der Hinweisung kann ich immer nur finden, daß die Darstellung der vollkommenen Entblößung nichts anderes ist, als was die Schrift mit den Worten ausdrückt: »exinanivit semet-ipsum« (er entäußerte sich selbst). Wie soll das Schriftwort anders bildlich oder plastisch dargestellt werden? Oder soll es überhaupt der künstlerischen Bearbeitung entzogen sein? Das widerspricht der ganzen Tradition der christlichen Kunst. Der Einsender meint, Maria hätte ihr göttliches Kind nie »so von aller Welt besehen lassen«. Aber der Künstler will doch nicht zeigen, wie die Mutter ihr Kind der Welt gezeigt hätte, sondern die ganze Ungeheuerlichkeit der Weihnacht, daß Gott, der Unendliche, ein armes, hilfloses Kind wird, und den Reflex dieses Ereignisses auf reine und fromme Menschen sichtbar machen. Kann es eine stärkere Spiritualisierung des Nackten geben? Statt zu sagen »Pfui dem, der daran Freude hätte«, könnte man vielleicht mit mehr Recht sagen: »Pfui dem, der daran Anstoß nimmt!« Wir sind nicht »abgebrüht genug«, um an diesem Bilde unsere helle Freude (und auch Dankbarkeit gegen die Redaktion) zu haben, sondern natürlich, religiös und kirchlich genug, um die Freude haben zu können. Es ist offenbar notwendig, auf die prinzipielle Seite der Sache noch kurz einzugehen, weil hier die eigentliche Wurzel der Mißverständnisse, nicht nur in diesem Falle, sondern so mancher anderer Beanstandungen gegenüber Bildern und Erzählungen katholischer Zeitungen liegt.

II.

Zunächst ist festzustellen, daß es keine »partes inhonestae« an sich am menschlichen Körper gibt. Der ganze Mensch ist mit allen seinen Teilen »das wundervollste Werk der Schöpferkraft Gottes, und nichts in der organischen oder unorganischen Natur steht ihm ebenbürtig zur Seite. Es ist der vornehmste Gegenstand, der in Farbe oder Stein darstellbar ist«. (J. Sörensen S. J., Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst, Freiburg 1901, S. 126.) »In der unverhüllten Lage der Glieder, dem klaren Spiel der Muskeln regt sich der verborgene, unsichtbare, unfaßbare Lebensgeist, und jedes Glied spricht von ihm in seiner eigenen, besonderen Weise.« (Ebenda, S. 127.) »Das Nackte ist nicht etwas, auf das man nach christlicher Auffassung verachtungsvoll herabblickt, sondern etwas, zu dem der gefallene Mensch wegen seiner Hoheit kaum aufzuschauen wagen darf. ... Nicht das Nackte als solches ist durch die Ursünde anders geworden, sondern wir sind andere geworden. Wir stehen der Nacktheit anders gegenüber als die Menschen vor dem Falle. Wir werden durch ihren Anblick an die Störung der ursprünglichen Harmonie zwischen Geist und Sinnlichkeit gemahnt, und das brennende Gefühl der Scham steigt in uns auf. Das Nackte ist gleichsam durch die Sünde verwundet worden oder richtiger, der Mensch ist nach der Sünde der Nacktheit nicht mehr würdig. Er ist des ursprünglichen, gottgewollten Zustandes nicht mehr fähig. Er hat nicht mehr die ursprüngliche Unberührtheit, um den

Anblick ohne Schaden ertragen zu können. Er ist nicht mehr gesund und heil genug; die Unordnung und Spaltung seines Wesens macht ihn zum ruhigen und ungestörten Genusse vielfach unfähig. Es war etwas Großes um den paradiesischen Menschen, der die Schönheit des menschlichen Körpers, das Meisterwerk des Schöpfers, mit unbefangenem Blick genießen konnte, ohne auch nur eine unordentliche Regung dabei zu verspüren. Und es ist die denkbar höchste Auszeichnung für das Nackte, daß es nach den biblischen Offenbarungsquellen das Kleid der Unschuld im Paradiese sein sollte. Und das klingt noch heute nach; wenn ein Künstler den glückseligen Zustand der Menschheit darstellen will, verzichtet er für seine Gestalten auf die Hülle des Kleides. Es mag wirklich durch den oft panegyrischen Lobpreis bisweilen eine schmerzlich verhaltene Sehnsucht nach jenem glückseligen Zustand der Menschheit durchklingen, die Sehnsucht nach einem goldenen Zeitalter, das nicht bloß in den Traumgesichten der Dichter, sondern in der Wirklichkeit existierte: der Menschheit selige Jugendzeit, die nie wiederkehrt.« (Fr. Walter: Der Leib und sein Recht im Christentum, S. 495—496.)

Also nicht das Nackte an sich ist sündhaft oder anstößig, sondern kann es nur unter Umständen für den Beschauer werden, wenn dadurch in ihm geschlechtliche Begierde wachgerufen wird. Nur aus der Wirkung sind die Prinzipien der sittlichen Ablehnung eines Bildes, einer Statue oder einer Erzählung abzuleiten. Wo eine aufreizende Wirkung nicht erzeugt wird, wie bei der Darstellung eines Kindes, kann darum von Anstößigkeit keine Rede sein.

Die Wirkung des Nackten ist — und das muß zum zweiten festgestellt werden — je nach Klima, Kultur, Tradition, Milieu und Personen sehr verschieden. Was für den einen aufreizend und darum anstößig ist, ist es für den andern vielleicht gar nicht; was an Kleidung in der Großstadt oder in einem Weltbad gar nicht mehr auffällt, wäre auf dem Lande eine Unmöglichkeit. Wenn im Süden eine Frau sich nicht geniert, ihr Kind auf offenem Markte zu nähren und wenn dort niemand darauf achtet oder Anstoß daran nimmt, so beweist das nichts für den Norden. Ebenso differiert es bei den einzelnen Personen nach ihrer Veranlagung, ihrem Alter, ihrer geistig-sittlichen Reife, ob ein Bild oder eine Erzählung auf sie ungünstig wirkt oder nicht. Aus dieser Verschiedenheit der Wirkung folgt nach christlichem Sittengesetze nicht das Verbot der Darstellung des Nackten überhaupt, weil dieser oder jener Anstoß nehmen könnte, sondern die Pflicht des Einzelnen, die Bilder zu besehen oder nicht, die Sammlung zu besuchen oder zu verlassen, ein Buch oder eine Zeitung zu lesen oder zu meiden. Wenn vor kurzem ein bekannter Redner in verschiedenen deutschen Städten einen öffentlichen Vortrag über »Ehe und Eros« gehalten hat, so ist vom Standpunkt christlicher Sitte an sich dagegen keinerlei Widerspruch zu erheben; wenn Unberufene ihn besucht und Schaden genommen haben sollten, so ist das nicht Schuld des Redners, sondern der Unberufenen selber und deren Erzieher; genug, wenn der Redner sein Thema mit Takt behandelt hat und wenn die Mehrzahl der Besucher in einer lebenswichtigen Frage Aufklärung und Festigung erhalten hat. Wie unbefangen erzählt die Heilige Schrift von der Angst und Freude der Gebärenden, vom Stillen der Mutterbrust, und die Kirche läßt diese Perikopen ebenso schlicht und unbefangen alljährlich vor allem Volke verlesen. Ängstliche Gemüter möchten diese Stellen lieber überschlagen, weil sie fürchten, es könnte Anstoß daran genommen werden; aber nicht aus dem kirchlichen Begriff der Sittlichkeit, sondern aus ihrer persönlichen Veranlagung und Auffassung heraus, die niemals für andere maßgebend sein kann. War die allerseligste Jungfrau nicht in frühem Alter über die Verhältnisse der Ehe wohl unterrichtet, als sie auf die Verkündigung des Engels, daß sie Mutter Gottes werden sollte, gleich offen fragte: »Wie soll das geschehen, da ich keinen Mann erkenne?« Nicht die Unkenntnis in geschlechtlichen Dingen ist Unschuld, sondern die Freiheit von ungeordneten Begierden und Leidenschaften. Wie und wieweit von ihnen Kenntnis gegeben und genommen werden darf, hängt von der sittlichen Veranlagung und Erziehung des einzelnen ab, und die Kirche setzt die grundlegende sittliche Schulung bei ihren Gläubigen voraus, stellt den Eltern und Erziehern die entsprechenden Aufgaben, wenn sie die grundlegenden Verhältnisse an hl. Stätte offen verlesen läßt. Dieses Beispiel des Evangeliums und der Kirche sollten wir, dächte ich, vor Augen haben, wenn wir über die Behandlung des Nackten in der Kunst und der Ehe in öffentlichen Vorträgen sprechen und urteilen wollen.

Aber auch abgesehen von diesen subjektiven Differenzen der Kunstbetrachtung bleibt der Kunst vom christlichen Standpunkte aus eine doppelte objektive Beschränkung auferlegt, von seiten der Kunst selbst und von seiten der Kunstbetrachter, beides nicht nur im Namen der Religion und Sitte, sondern ebenso streng im Namen der Kunst. Auch die Kunst unterliegt in ihrer Ausübung und Wirkung dem allgemeinen Sittengesetz. Es gibt keine eigene »Künstlermoral«, und wo sie aufgestellt wird, ist sie unmoralisch, denn »die Moral ist ein Gesetz, das für alle menschliche Betätigungen des einzelnen wie der Gesellschaft Geltung beansprucht. Die Kunst ist aber nur ein Element des Lebens und hat sich daher grundsätzlich der Moral zu fügen ... Man isoliert die Kunst, indem man die Forderung erhebt, daß sie sich einzig und allein den ästhetischen Gesetzen, die ihre Lebensgesetze seien, zu unterwerfen habe. Ist man sich bei solcher künstlicher Isolierung nicht bewußt, daß man damit die Kunst aus dem lebendigen Organismus des Volks- und Kulturlebens ausscheidet und ihr damit die tiefsten Lebenswurzeln unterbindet? ... Wie jedes egoistische Sichabschließen nicht bloß im höchsten Grade antisozial ist, sondern auch eine Schädigung der eigenen Persönlichkeit bedeutet, so ist auch die Kunst, die sich stolz auf sich selbst zurückzieht und sich weigert, dem wahren Volkswohl sich unterzuordnen, in Gefahr, an ihrem eigenen Grabe zu schaufeln.« (Walter, S. 48.)

Eine Analyse des Kunstgenusses begründet diese Warnung noch tiefer. Wann ist Kunstgenuß, ein ästhetisches Wohlgefallen überhaupt möglich? Nicht bei Aufreizung sexueller Sinnlichkeit. Sobald geschlechtliche Lust sich bei einem Bilde oder einer Erzählung regt, hört der ästhetische Genuß, die Freude an der reinen Schönheit auf. Die Schau wird von der Begehrlichkeit verdrängt. Kunst und Sexualität sind Gegensätze wie Feuer und Wasser; die eine löscht die andere aus. Die Kunst soll im sinnlich Schönen die geistige Schönheit zeigen und zu ihr emporheben. Der Anreiz zu geschlechtlicher Begier zieht die geistige Schönheit in den Nebel

des Triebhaften, vom Geiste nicht Beherrschten herab, läßt sie gar nicht sehen, wirkt also in der entgegengesetzten Richtung der Kunst. Die Reizschwelle sexueller Sinnlichkeit ist der Austritt aus dem Tempel der Kunst; denn in ihr muß »an der Gestalt alles bloß Irdische getilgt sein, die Glut des Lebens in dem Äther reiner Schönheit abgekühlt; ohne die Phantasie zu reizen, die wachsende Begierde in ihrem Keime durch die rein ästhetische Befriedigung ausgelöscht sein«. (Julius Meyer in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst II, 36.)

Das kann sie aber nur, wenn das Kunstwerk mehr ist als die Photographie des Wirklichen. Indem das Nackte als Ausdruck geistiger Schönheit durch das Fegfeuer des künstlerischen Erlebens hindurchgeht, macht es eine bedeutsame Veränderung durch. Im Glutofen der Kunst werden die Schlacken niederer Sinnlichkeit, die wieder sinnliche Reize auslösen, ausgebrannt. Das Nackte nähert sich wieder in etwa dem seligen Zustande am Morgen der Menschheit, als der nackte Menschenkörper noch nicht den Stachel geschlechtlicher Lust in sich trug. Der Künstler muß diesen Läuterungsprozeß in sich selbst zuerst durchgemacht haben. »Nicht bloß die Schönheit, sondern auch das dämonische Leid, das von ihr ausgeht, und der Sieg darüber gehört mit zur Darstellung der Schönheit — für den wahrhaft universellen Künstler, der im Ganzen lebt und aus dem Ganzen schafft: anders als das photographische Okular, das nur die äußere Welt registriert. Aber gerade weil der echte Künstler in solchem Sinne und aus solcher Tiefe schafft, so ist es ihm ganz unmöglich, die nackte Schönheit zu sehen, ohne in künstlerisch gesteigertem Maße teilzunehmen an der Tragik, die sie im inwendigen Menschen hervorruft. und an den geistigen Mächten, die diese Tragik zu entsühnen und zn lösen trachten. .... Wo der echte Künstler das Nackte darstellt, da tut er es durchaus im Sinne der tiefsten Verdemütigung. Er empfindet das Dämonische in der Nacktheit, er selber ringt mit diesem Dämonischen, und er erlebt nicht nur den Kampf, sondern auch den Sieg leidenschaftlicher als wir. Darum sind seine Darstellungen des Nackten stets Siegesgedanken, die von dem Triumphe des Geistes über das Fleisch erzählen.« (Förster: Türmer X, 123 f.)

Es gibt keine bessere Bestätigung dessen als die Tatsache, daß der nackte menschliche Körper um so unkünstlerischer und sinnlich aufreizender wirkt, je mehr seine Darstellung sich an das individuelle Modell annähert. Man vergleiche nur einmal Feuerbachs Studie zur Venus mit dem Gemälde selbst. Die Studie zeigt noch in allem das Modell; das Gemälde aber hat alle sinnliche Schönheit mit überirdischem, typischem Inhalte erfüllt. Aus der individuellen Frauensperson ist eine Göttin geworden, der gegenüber sich keinerlei sexuelle Sinnlichkeit regen kann, wenigstens in einem unverdorbenen Beschauer, der für ästhetische Schönheit empfänglich ist. Wie immer der Künstler diese innere Reinigung und Erhebung des Gegenstandes fertig bringt, die Kunst muß um ihres Zweckes willen, ganz abgesehen von der moralischen Verpflichtung, die Nacktheit in solcher Weise läutern, daß an sich eine sexuell aufreizende Wirkung nicht von ihr ausgeht.

An sich, d. h. nicht bei einzelnen erregbaren oder ängstlichen Gemütern, sondern bei dem Durchschnitt derer, die für ästhetisches Schauen und Genießen fähig, empfänglich sind. Es gibt Nuditäten, die auf Grund ihres Gegenstandes und dessen Gestaltung auf den normalen und gesunden Menschen aufreizend wirken. Es ist klar, daß solche Bilder und Erzählungen aus dem Kreise christlicher Kunstbetrachtung ausscheiden. Positive Normen dafür aufzustellen, ist unmöglich. Als negative Norm das Nackte überhaupt von sittlich erlaubter Kunst und Kunstbetrachtung auszuschließen, heißt das Kind mit dem Bade ausschütten. Das natürliche Regulativ kann immer nur das sittliche Gewissen des Künstlers sein, und bei dem Kunstbetrachter oder Leser entscheidet in letzter Linie stets seine persönliche Erfahrung, ob ein Bild oder ein Buch auf ihn aufreizend wirkt oder nicht; danach befiehlt ihm das Gewissen, das Ansehen oder Lesen zu unterlassen oder nicht. Christliche Kunstbetrachtung ist darum am Ende immer eine Aufgabe sittlicher Erziehung und ästhetischer Schulung zugleich. Was vom Standpunkte der Pädagogik unreifen Menschen und den Massen des Volkes gegenüber zu wünschen und zu tun ist, steht auf einem andern Blatte und wirft praktische Fragen auf, die außerhalb des Rahmens dieser Untersuchung liegen.

Berichte aus Deutschland

CHRISTLICHE KUNST AUF DER LEIPZIGER WELTMESSE

Seit Bestehen der Tagungen für christliche Kunst ist immer und immer wieder die Schaffung und Förderung einer christlichen Hauskunst als notwendigste Forderung des Tages proklamiert worden, es sei nur erinnert an die »Gipsdebatte« auf der ersten Tagung in Würzburg, an die Resolutionen von Köln und Breslau und endlich an die eingehendste Behandlung dieser Frage in Freiburg i. B., wo ein großer vielseitiger Wettbewerb für christliche Kleinkunst als Propaganda für die Öffentlichkeit gefordert wurde, dessen Ergebnisse, mit einer Mustermarke versehen, auf der Leipziger Modellmesse den interessierten Geschäftskreisen zu unterbreiten und den Käufern nahezubringen wäre. Ausschüsse bearbeiteten diese Frage, aber man kam nicht recht von der Stelle, denn die einzelnen Künstler konnten hier wenig helfen, sie schafften irgendein Modell für eine der vielen kirchlichen Kunstanstalten, ohne auf dessen Ausführung und die Zuführung in weitere Kreise dauernden Einfluß zu haben. So arbeiten ja längst eine Anzahl tüchtiger Künstler, die sich um die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« in München scharen und manch schönes Einzelwerk wurde von ihnen geschaffen, das aber als solches für das Volk immer noch zu teuer war. Erst seit einem halben Jahr ist diese Arbeit der »Deutschen Gesellschaft« konzentrierter geworden mit der Herausgabe eines eigenen kleinen Kataloges »Ratgeber für Keramik«. Hier finden sich jetzt auch eine Reihe von billigeren Devotionalien. Eine Auswahl dieser Werke, vereinigt mit graphischen Blättern und Metallarbeiten, hatte die »Deutsche Gesellschaft« auf der Leipziger Messe in dem »Münchner Raum« im Grassi-Museum ausgestellt und dort schöne Erfolge erzielt.

Es fehlte bisher noch die starke schöpferische Persönlichkeit, die all diese brennenden Probleme hätte restlos lösen und praktisch verwirklichen können, und die über die notwendigen Erfahrungen auf künstlerischem, technischem, organisatorischem und wirtschaftlichem Gebiete verfügte und

die alle ihre auf Grund jahrelanger Erfahrungen erworbenen Kenntnisse und Erkenntnisse auf diesem Gebiete zu dem einen großen sozial-ethischen Ziele zusammenfaßte und aus einer tiefreligiösen Gesinnung heraus in den Dienst der christlichen Kunst stellte. Eine ganz eigenartige Organisation, etwa Werkstätten in Verbindung mit einer Vertriebs- und Verlagsgesellschaft, war notwendig, um es zu ermöglichen, für die breiteren Schichten des Volkes eine gute volkstümliche Kunst zu schaffen, die einmal qualitativ hochstehend sein sollte und deren Herstellung sich doch so preiswert gestalten mußte, daß sie mit dem Schund unserer Devotionaliengeschäfte und der Massenware unserer sogenannten kirchlichen Kunstanstalten in Konkurrenz auf Leben und Tod treten konnte.

Das Märzheft der Zeitschrift »Die christliche Kunst« war ganz und gar einem Institute gewidmet, das diese ernste Reformarbeit in großzügigster Weise in Angriff genommen und bereits zum guten Teil durchgeführt hat. Von der neubegründeten Provinz Oberschlesien, die mit stärkster Energie ihren Beruf, als Bollwerk der deutschen Kultur gegen den Osten tätig zu sein, zu erfüllen sucht, kam diese Bewegung, die geeignet ist, die seit Generationen darniederliegende christliche Hauskunst aus dem jahrhundertlangen Dornröschenschlaf zu befreien, zu neuem Leben zu erwecken und ihr die alte Würde und Bedeutung für das Volk wiederzugeben. Diese selbstlose unermüdliche Pionierarbeit im Dienste der christlichen Kunst ist mit dem Namen einer genialen Künstlerpersönlichkeit und eines Organisators allerersten Ranges, Professor R. A. Zutt, aufs engste verknüpft und mit dem alten ehemaligen oberschlesischen Bischofsitz Neiße.

Daß die »Ostdeutschen Werkstätten« in der kurzen Zeit ihres Bestehens die höchsten künstlerischen Anforderungen erfüllt haben und mit einem Schlage das Problem seiner Lösung ein gewaltiges Stück näherbrachten, zeigten die Ausstellungen in Bamberg, Limburg, Dresden, Breslau u. a. Daß ihre Tätigkeit aber auch auf wirtschaftlichem Gebiete bahnbrechend sein sollte, das erwies die diesjährige Leipziger Frühjahrsmesse, die für die christliche Kunst einen Wendepunkt bedeutet, denn zum erstenmal war hier in der Ausstellung der Neißer Werkstätten auf der Mustermesse in Leipzig christliche Kunst und religiöses Kunstgewerbe in einer solchen Geschlossenheit vertreten und in einer Qualität, die alle Ohren aufhorchen ließ und den Sinn und das Interesse profaner Künstlergruppen ebenso überraschend wie intensiv auf dieses Gebiet lenkte, das man vom künstlerischen Standpunkte aus seit Generationen nicht mehr ernst zu nehmen gewöhnt war. Auch in dieser Hinsicht bedeutet das Neißer Unternehmen einen Wendepunkt.

Mehr als bisher stand die Leipziger Frühjahrsmesse, was das Kunstgewerbe anlangt, unter dem Qualitätsgedanken. Die Bedeutung dieser Tatsache wurde noch unterstrichen durch eine große Schau, zu der nicht nur deutsches, sondern auch ausländisches Kunstgewerbe sich vereinigt hatte. Diese Ausstellung »Europäisches Kunstgewerbe 1927« zeigte seit mehr als zwei Jahrzehnten zum ersten Male wieder in Deutschland eine Auslese moderner deutscher Wertarbeiten des Handwerks und der künstlerisch veredelten Industrie, gemeinsam mit hervorragenden Leistungen des Auslandes. Ein Vergleich des deutschen künstlerischen Schaffens mit dem des Auslandes ist ja immer und ganz besonders heute wichtig und lehrreich und muß zu fruchtbaren wechselseitigen Anregungen und Beziehungen führen. Von vornherein war der Ausstellungsleitung durch die Beschränkung auf nur wenige Räume im Obergeschoß des Neuen Grassi-Museums, sowohl für die deutsche wie für die ausländischen Gruppen die allergrößte Zurückhaltung in der Auswahl zur Pflicht gemacht, kam es doch nicht auf eine Fülle an, sondern nur Qualität sollte geboten werden. Um so mehr wird es auch hier den Freund der christlichen Kunst erfreut haben, in dem Ausstellungskatalog und selbst in den Abbildungen desselben durch die Ostdeutschen Werkstätten in Neiße die christliche Hauskunst in würdiger Weise vertreten zu sehen.

In stiller und zähester zweijähriger Arbeit hat dieses Institut ihr Ziel, mit ihren Erzeugnissen der christlichen Hauskunst neben den ersten kunstgewerblichen Instituten Deutschlands sich einen Platz zu erringen, in einem Maße erreicht, das nur mit Genugtuung begrüßt werden kann, wie aber der künstlerische Leiter mit der ihm eigenen unbeirrbaren Sicherheit seines Instinktes es stets vorausgesagt hat. Und es gehörte der ganze Optimismus und das felsenfeste Vertrauen und die jahrzehntelange Erfahrung einer Persönlichkeit wie Professor Zutt dazu und die Großzügigkeit der Behörden und Männer, die hinter ihm standen, um ein Werk von solch eminenter kultureller Bedeutung für den Osten zu schaffen und in solchen Ausmaßen, wie es heut allgemein anerkannt und geachtet dasteht. Auch in der Mustermesse des Neuen Grassi-Museums nahm die Neißer Ausstellung eine einzigartige überragende Stellung ein. Schon durch die äußere gediegene Aufmachung fielen die beiden großen Räume der Werkstätten ganz aus dem Rahmen der Messeausstellungen heraus. Neben ihrem edlen, fast sakralen Gepräge stand gewaltig imponierend die Idee und die Geschlossenheit des Formwillens und der Gesinnung, die hinter diesen Dingen steckt. Die Neißer Werkstätten waren bald der Anziehungs- und Mittelpunkt aller derer, — Künstler, Kunstfreunde und Käufer —, die an Stelle der vielfach blutleeren, ästhetisierenden Gebilde unserer neuen Kunst neben der Formschönheit auch wieder Seele, Gemüt und Ethik suchten und hier die Verwirklichung ihrer längst empfundenen Sehnsucht fanden. War es doch überraschend genug, wie selbst Amerika in den Vertretern seiner großen Warenhäuser diesen Ideen und der ethisch vertieften Qualitätsarbeit nachging, und wie so das Zuttsche Reformprogramm über den Ozean hinüber einen Resonanzboden findet. Gerade die Vielseitigkeit war es, die dem Neißer Institute ähnlichen Unternehmungen gegenüber einen nicht unbeträchtlichen Vorsprung verschaffte. Nord- und Südamerika und England, auch Holland, Spanien, die Schweiz und viele der allerersten Firmen und Wirtschaftskreise des Reiches machten große Bestellungen. So wurden von Amerika aus die schönen keramischen Krippen nicht nur serien-, sondern grosweise gekauft. Das geschäftliche Resultat der Messe war ein außerordentlich erfreuliches für die Werkstätten, die in ihren Aufträgen mit an der Spitze marschieren unter allen seit Jahrzehnten im Grassi-Museum führenden und anerkannten Unternehmungen. So bedeutet die Leipziger Frühjahrsmesse für die christliche Kunst einen gewaltigen Schritt vorwärts, nämlich den von schönsten Erfolgen gekrönten Beginn einer großzügigen

wirtschaftlichen Auswertung, die nur dadurch möglich war, daß neben den billigen Preisen eine Geschmacksrichtung getroffen wurde, die bei allem künstlerischen Impuls den guten geschmacklichen Instinkten und der naiven Einstellung des Volkes Rechnung trägt, die heute, Gott sei's gedankt, noch nicht völlig verlorengegangen ist. O. R.

Personalnachrichten

LUDWIG GLÖTZLE

Am 7. April hat ein Altmeister der christlichen Kunst, Ludwig Glötzle, sein 80. Wiegenfest feiern dürfen und er beging es in seltener körperlicher und geistiger Frische. Die Reihe der Gratulanten wollte kein Ende nehmen, der Salon verwandelte sich in einen Blumengarten. Selbst Kardinal Erzbischof Faulhaber hatte für seine Diözese ein recht herzliches Glückwunschschreiben geschickt. Des Meisters Wiege war in Immenstadt gestanden. Der Vater war Lithograph und der Sohn sollte einst des Vaters Geschäft übernehmen. Aber eine selten ausgeprägte Begabung ließ ihn Maler werden. Auf der Münchner Akademie bildete er unter Leitung der Professoren Strähuber, Hiltensperger, Anschütz, A. Wagner und D. Schraudolph das angeborene Talent zur Meisterschaft aus und später nahm er einiges von Piloty an. 1871 schuf er aus nationaler Begeisterung ein viel besprochenes »Gedenkblatt für das deutsche Volk« und 1873 machte er sich in der christlichen Kunst einen Namen, als er das von Pfarrer May herausgegebene »Meßbüchlein für fromme Kinder« illustrierte. Die religiöse Malerei wurde in der Folge sein eigentliches Gebiet. Im wesentlichen ist er der Nazarenerart seiner Lehrer treu geblieben, auch dann, als diese Kunst einer neuen Welt nicht mehr gefiel, ja verächtlich erschien. Glötzle hat selbst in den schlimmsten Zeiten in seiner Art kraftvoll und machtvoll weitergearbeitet, nicht starr im ursprünglich erlernten Formenschema; als Eklektiker hat er es gut verstanden, sich den verschiedenen historischen Stilen anzupassen. Manches von dem erstaunlich vielen, das er geschaffen hat, ist in verschiedenen Jahrgängen unserer Zeitschrift bereits in Wort und Bild vorgeführt worden, besonders im 3. Bande, als seiner zum 60. Geburtstag gedacht wurde und im 13. Bande, als der Schriftleiter zum 70. Geburtstage gratulierte. Im 3. und namentlich im 15. Bande sind zahlreiche Werke gut abgebildet worden. Glötzle kam mit seiner Kunst fast in der ganzen Welt herum, nicht bloß mit Altarbildern, er hat in und außer Bayern auch größere Freskenzyklen geschaffen, z. B. in mehreren Kirchen des Allgäu, in München (Heilig-Geist), im Dom zu Salzburg und im Kgl. Sommerschloß Pellesch in Rumänien. Sehr bekannt wurde er und recht viel Gutes hat er gestiftet, als er zu Professor Knöpflers Text das Vaterunser für Herder illustrierte. Von den Menschen hat er für seine reiche Kunst eigentlich wenig äußere Ehren erhalten, viel weniger, als er verdient hat, aber dafür wird ihm um so mehr religiöser, innerer Dank von den vielen, welche sich immer wieder an seinen Werken erbauen und der liebe Gott hat ihm als Lohn eine Schaffenskraft gegeben, wie sie wohl selten einem Künstler zuteil geworden ist. Noch mit 78 Jahren übernahm er die Ausmalung der großen, neuen Kirche in Bezau, der berühmten Barockkünstlerheimat in Vorarlberg, mit 6 Decken- und 3 Wandgemälden. Mit 79 Jahren malte er den Chor der Englischen Fräulein in der Frauenkirche zu Günzburg a. D. aus. Gegenwärtig beschäftigt er sich mit der Ausmalung der Pfarrkirche zu Hirschbach und für eine fertige Umarbeitung der Vaterunserbilder für die

LUDWIG GLÖTZLE: KRIEGERGEDÄCHTNISBILD IN DER HL. GEISTKIRCHE IN MÜNCHEN

Jugend wartet er auf einen Verleger. Die allerneuesten Tafelbilder, St. Anna und St. Joseph, wollen die Heiligkeit der Familie und den Segenswert der Arbeit verkünden. Dieser seltene Gottessegen ist wohl des Künstlers schönstes Geburtstagsgeschenk, ein Lohn, der reichlich lohnet.

M. Hartig

Kleine Mitteilungen

IN EIGENER SACHE

Wenn man einer alteingeführten Zeitschrift, die in einer ganz bestimmten Richtung zu arbeiten gewöhnt war, eine auch nur leise Wendung gibt, so ist immer die Gefahr, daß der alte Leserkreis, aus dem Gewohnten aufgeschreckt, abspringt, ohne daß die Zeitschrift die nötige Werbekraft gewinnt, neue Interessenten zu fesseln. Über diese Schwierigkeit war sich die neue Redaktion klar, als sie seit der Übernahme Dezember/Januar 1924/25 die Tore der Zeitschrift weiter öffnete als bisher, um sowohl die jüngeren künstlerischen Kräfte auf dem Gebiete der christlichen Kunst ebenso vorzuführen als die älteren, bisher fast allein bekannten und gewürdigten, andererseits aber auch das ganze deutsche Kulturgebiet in gewisser Gleichmäßigkeit, ja selbst die allgemeine Entwicklung in den anderen Ländern viel ausführlicher zu Worte kommen zu lassen. Daß die Befürchtung einer Krisis nicht grundlos war, zeigte der Wechsel vom 1. Januar bis 30. September 1925, wo tatsächlich den 102 Neuzugängen der beträchtliche Abgang von 129 Abonnenten gegenüberstand, sicher nicht allein durch die Erweiterung und Umgestaltung des Programms, sondern im höheren Grade, wie dies aus vielen Zuschriften hervorging, durch die damalige überaus schwere wirtschaftliche Gesamtlage (ca. 30% des Abgangs), die so viele literarische Unternehmungen an den Abgrund brachte, dann auch durch viele Todesfälle unter dem überalterten Abonnentenstand (ca. 5%), aus unbekannten Gründen (60%). Wenn auch diese letzten Umstände in den späteren Monaten bis heute noch sehr stark nachwirken, so tritt vom 1. Oktober 1925 an der ständige Aufstieg ein, nicht zuletzt durch die rege und freudige Werbetätigkeit unseres Verlags und seines Propagandaleiters. In kurzen Zahlen:

	Zugang	Abgang
1. Januar bis 30. Sept. 1925	102	129
1. Okt. 1925 bis 31. März 1926:	1049	593
1. April bis 30. Sept 1926:	285	406
1. Okt. 1926 bis 31. März 1927:	1030	428
Vom 1. April bis 14. April 1927:	136	9
Gesamt:	2602	1565

Man sieht die gewaltige Umschichtung, aber auch die nie versagende Werbekraft, die nicht nur den Abgang völlig ersetzen konnte, sondern schließlich einen Überschuß von 1037 Abonnenten trotz der für Verlagsdinge so ungünstigen Zeiten ergab. Und daß die Abonnenten sich nicht wesentlich aus anderen Kreisen zusammensetzen, möge man aus einer Berufsstatistik der 1000 neuen Abonnenten vom 1. Oktober 1926 bis 17. März 1927 ersehen: 330 Geistliche und Klöster (33%), 131 Künstler und Architekten (13%), 134 Lehrer und Lehrerinnen (13%), sonstige Stände 197 (20%), unbestimmbar (da durch Buchhandel) 201 (20%). Von unseren Beziehern befinden sich 40% in Süddeutschland, 28% in Norddeutschland und 22% im Ausland (also auch Österreich, Schweiz, Luxemburg, Polen, Vereinigte Staaten usw.). Die Verbreitung ist also überraschend gleichmäßig über Berufe und Länder. Diese innere Standfestigkeit gibt uns trotz mancherseits geäußerter Bedenken der letzten Zeit die erfreulichste Probe aufs Exempel für die Ersprießlichkeit unseres Programms: ein großzügiges Zentralorgan für das gesamte Gebiet der christlichen Kunst in alter und neuer Zeit, ohne einseitige Bevorzugung einer reaktionären oder ultraradikalen Richtung, sondern nur auf einer objektiven Qualitätsbasis zum Heil und Ansehen der kulturell-religiösen Sendung unserer Kirche auszubauen, wozu wir die fernere rege Unterstützung unserer Leser und Mitarbeiter, vornehmlich in bezug auf Gewinnung immer weiterer interessierter Kreise, denen es nicht um Kliquen, Koterien, Geschäft und Empfindelei, sondern um die Wiedergewinnung des Ansehens einer universellen christlichen Kunst wie in vergangenen Jahrhunderten zu tun ist, herzlich erbitten möchten.

Die Redaktion

DER KIRCHENBAU-WETTBEWERB IN FRANKFURT A. M.

Das Preisgericht für den Wettbewerb der Frauen-Friedenskirche im Stadtteil Frankfurt-Bokkenheim hat von 157 eingegangenen Entwürfen folgende Arbeiten mit Preisen bedacht: Den ersten Preis in Höhe von 3500 Mark erkannte man den Verfassern des Projektes »Opfergang«, Prof. Dominikus Böhm in Köln a. Rh. und Regierungsbaumeister Dr. Rudolf Schwarz in Offenbach zu. Den zweiten Preis erhielten Prof. Michael Kurz und Architekt Döllgast-Augsburg, den dritten Preis Hans Herkomer-Stuttgart, den vierten Preis Hans Holzbauer-München.

* * *

Wir haben zu dem Ausschreiben dieser Konkurrenz durch einen Artikel der T. C. K., sowie durch eigene Bedenken im lauf. Jahrg. S. 188 kritisch Stellung genommen. Man wird uns das menschlich begreifliche Gefühl der Befriedigung über den Ausgang verzeihen, wenn wir konstatieren können, daß sämtliche Preisträger zu den tätigsten Künstlermitgliedern unserer »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst E. V.« gehören. Man hätte also die »D. G.« nicht so völlig übergehen brauchen, denn offenbar gehören zu ihren Künstlermitgliedern nicht die schlechtesten Architekten. Wir hoffen über den Wettbewerb demnächst Näheres bringen zu können.

G. L.

ZU DEM ARTIKEL EDUARD v. GEBHARDT

in Heft 11 des XXII. Jahrgangs August 1926 brachten wir einige Abbildungen, bei denen aus Versehen die Angaben der Verleger unterblieben sind. Es wurden uns in liebenswürdiger Weise von folgenden Verlegern Illustrationen zur Verfügung gestellt: Photographische Union, München, Richard Bong, Berlin W 57, Potsdamerstr. 88, Photographische Gesellschaft, Berlin W 35, Lützowstr. 89/90, Gust. Schauer, Berlin-Wilmersdorf I, Gieselerstr. 13.

KÜNSTLERKRIPPEN

Wir gedenken das Novemberheft des kommenden Jahrgangs als Krippenheft auszugestalten. Wir bitten heute schon lebende Künstler, die Krippen aller Art in Schnitzerei, kaschiert, mit Tuchgewändern usw. geschaffen haben, uns Photographien von solchen zur Verfügung zu stellen. Auch für gütige Hinweise von Pfarrvorständen und Kirchengemeinden sind wir dankbar. Ausgeschlossen bleiben Dilettanten-(Bossel-)Krippen.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Für den Inseratenteil verantwortlich: Direktor A. Dümpelmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstraße 1. Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

Die gehaltvollste Kunstgeschichte der Welt!

Kein Bilderbuch mit **nur** einführendem Text, sondern **grundlegend auf dem Gebiete der Kunst** und eine anerkannte **Höchstleistung der deutschen Wissenschaft** ist und bleibt das von Universitäts-Professor Dr. Fritz Burger-München begründete und von Universitäts-Professor Dr. A. E. Brinckmann-Köln herausgegebene

Handbuch d. Kunstwissenschaft

(Im übrigen Buchhandel nicht mehr zu haben)

Mit Tausenden von Abbildungen
von erstaunlicher Vielseitigkeit

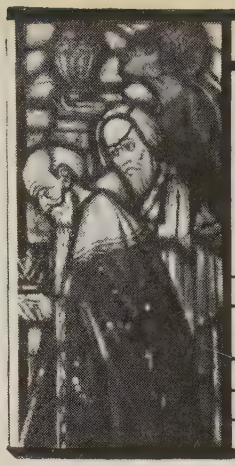
Subskription
gegen monatl. Teilzahlungen von nur

M. 8.-

Ansichtssendungen und Bezugsbedingungen bereitwilligst.

Artibus et literis Gesellschaft
für Kunst- und Literaturwissenschaft
m. b. H., Abteilung 17 Potsdam

73



CHRISTEL KUBALL
+ HAMBURG +
GLASMALEREI

FENSTER FÜR KIRCHEN
STAATSGEBÄUDE VILLEN
UND GESCHÄFTSHÄUSER

Ausgezeichnet m. d. gold. Medaille
D. W. B.

Einige ausgeführte Arbeiten:
Rathaus Hamburg Universität Hamburg,
Christuskirche Newyork Deutsche Kirche Tsingtau
U. S. W.

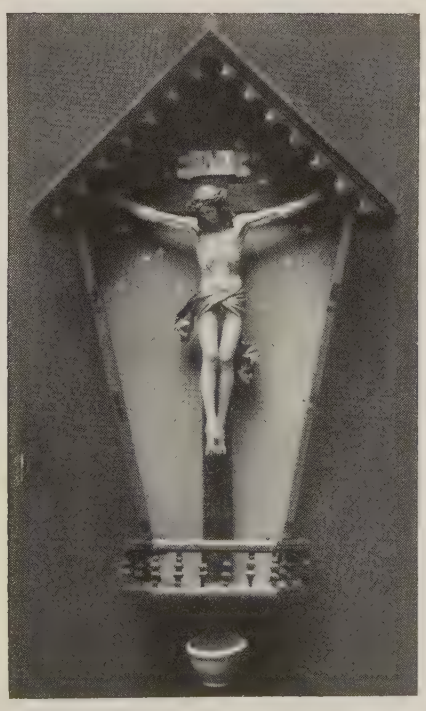
Ein Verlag möchte **Entwürfe erwerben** oder **Aufträge auf solche erteilen** für **Kalenderrückwände, Diplome** für **Jubiläen** und **Zeugnisse** für alle Arten unserer Schulen usw. Künstler, welche sich für diese Frage interessieren, wollen ihre Adresse unter **K. E. 1323 an Ala-Haasenstein & Vogler, Karlsruhe,** angeben und vorerst von Mustersendungen absehen.

(71)

Künstlerische Plastiken für Kirche und Haus

Statuen, Reliefs — Kreuze, Weihkessel

Nr. 18119 **Weihkessel** von J. Seitz, Messing poliert, 14 cm hoch . . . . . M. 8.50



Nr. 18086 **Marterl** von K. Fuchs, Eichenholz geschnitzt, Kreuz in Eichen, Korpus Hartgußmasse, 28 cm hoch, farbig gefaßt, Hintergrund blau getönt mit Goldsternchen, Überdachung mit Holzschindeln, 68 cm hoch, 38 cm breit . . . . . M. 70.—

Nr. 18122 **Weihkessel** von J. Seitz, Messing mit Email, 14 cm hoch . . . M. 15.50

Ausführlicher illustrierter Prospekt kostenlos

Gesellschaft für christl. Kunst GmbH., München, Karlstraße 6

Kunstsortiment und Ausstellung

Künstlerische Plastiken für Kirche und Haus

Statuen - Reliefs - Kreuze - Weihkessel

Nr. 18064 **Weltheiland** von C. Unterpieringer, Hartgußmasse, farb. gefaßt 39 cm hoch M. 30.—, 23 cm hoch M. 12.—

Nr. 18041 **Madonna** von F. Drexler, Majolika weiß, 40 cm hoch . M. 48.—

Nr. 18070 **Heilandskind** von C. Winker, Hartgußmasse, gefaßt, 29 cm hoch . . . . . M. 13.50

Nr. 18029 **Madonna** von A. Schädler, farbig Majolika, 42 cm hoch . M. 45.—

Nr. 18078 **Kreuz mit Korpus** von W. Göhring in Hartgußmasse, leicht gefärbt, Korpus ohne Fußstütze 71 cm, Kreuz 100 cm M. 60.— In Holz geschnitzte Künstlerkopie . . . . . M. 225.—

Nr. 18034 **Flucht nach Ägypten** von A. Schädler, weiß Majolika, 52 cm hoch . . . . . M. 120.—

Nr. 18046 **St. Franziskus mit dem Jesuskind** von M. Lange, Majolika farbig, 20 cm hoch . . . M. 50.—

Nr. 18052 **Madonna mit Kind** von J. Kopp, Relief Terrakotta 29×32 cm . . . . . M. 30.—

Ausführlicher
illustrierter Prospekt kostenlos

Gesellschaft für christl. Kunst GmbH., München, Karlstraße 6

Kunstsortiment und Ausstellung

Künstlerische Plastiken für Kirche und Haus

Statuen - Reliefs - Kreuze - Weihkessel

Nr. 18023 **St. Franziskus** v. F. Weiser, Hartgußmasse, farbig gefaßt, 60 cm hoch . . . . . M. 60.—

Nr. 18076 **Kreuz mit Korpus** von K. Fuchs, in Hartgußmasse, farbig gefaßt, Kreuz 90 cm hoch, Korpus 54 cm . . . . . M. 52.50
Kreuz 45 cm hoch, Korpus 26 cm . . . . . M. 30.—

Nr. 18014 **Hl. Herz Jesu** v. A. Nervetti, in Holz geschnitzte Künstlerkopie 63 cm hoch . . . . . M. 280.—
in Hartgußmasse, Holztönung M. 45.—

Nr. 18105 **Weihkessel Lamm Gottes** v. J. Vogel, echt Fayence, 20 cm hoch . . M. 7.—

Nr. 18050 **St. Josephbüste** v. J. Vogel. Hartgußmasse, altfarbig u. weiß, Majolikabemalung 25 cm hoch M. 12.—

Nr. 18055 **Madonnenrelief** v. F. Drexler, Hartgußmasse, farbig gefaßt, 35 cm hoch . . . . . M. 39.—

Nr. 18109 **Weihkessel St. Christophorus** v. A. Schädler, farbig Majolika, 25½ cm hoch M. 22.50, 40 cm hoch M. 63.—

Ausführlicher
illustrierter Prospekt kostenlos

Gesellschaft für christl. Kunst GmbH., München, Karlstraße 6

Kunstsortiment und Ausstellung

Künstlerische Plastiken für Kirche und Haus

Statuen - Reliefs - Kreuze - Weihkessel

Nr. 18054 **Marienbüste** v. C. Winker, Hartgußmasse, 30 cm, M. 12.— in versch. Fassungen

Nr. 18065 **Madonna** von C. Unterpieringer, Fayence, farbig bemalt 25 cm hoch . . . . . M. 44.—

Nr. 18048 **Hl. Antonius** von F. Weiser, Hartgußmasse, farbig gefaßt, 29 cm hoch . . . . . M. 22.50

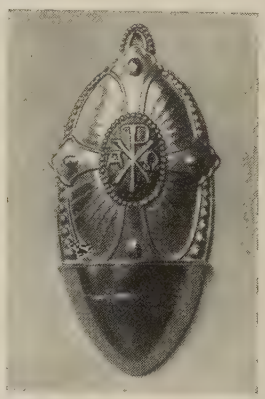
Nr. 18062 **Christusbüste** von C. Winker, Hartgußmasse, 32 cm . . . . . M. 12.— in verschieden. Fassungen

Nr. 18060 **St. Joseph** v. F. Drexler, Terrakotta-Relief, bemalt, 28 cm hoch M. 20.—

Nr. 18079 **Kreuz mit Korpus** romanisch, v. J. Kopp Hartgußmasse, farbig gefaßt, Korpus 50 cm, Kreuz 75 cm . . . . . M. 75.— Korpus 100 cm, Kreuz 210 cm . . . . M. 300.—

Nr. 18061 **Madonna mit Kind** v. C. Winker, Hartgußmasse, bem., 34 cm hoch M. 52.50

Nr. 18115 **Weihkessel** v. J. Seitz, Messing mit Email, 16 cm hoch . . . . M. 12.50



Nr. 18120 **Weihkessel** v. J. Seitz, Tombak poliert m. Email, 14 cm hoch . M. 12.—

Nr. 18032 **Putte m. Tamburin** v. F. Drexler Majolika weiß, 31 cm hoch . . M. 42.—

Nr. 18117 **St. Franziskus-Weihkessel** v. F. Weiser, farb. Majolikabemalung, 24 cm hoch . . M. 7.—

Nr. 18031 **Putte mit Laute** von F. Drexler, Majolika weiß, 31 cm hoch . . M. 42.—

Ausführlicher illustrierter Prospekt kostenlos

Gesellschaft für christl. Kunst GmbH., München, Karlstraße 6

Kunstsortiment und Ausstellung

HANS HANSEN

HOCHALTAR IN ST. BRUNO ZU KÖLN-SÜLZ

HANS HANSEN: TÜREN DER KOMMUNIONBANK IN ST. BRUNO IN KÖLN-SÜLZ

NEUE SAKRALE ARCHITEKTUR IN KÖLN

Von BERTHOLD PAESCHKE

Nun hat das Malwerk Peter Heckers in St. Mechtern sein künstlerisch gleichwertes architektonisches Seitenstück in der Innenausstattung von St. Bruno erhalten. Oder man könnte so sagen, daß in St. Bruno etwas von dem Raum erschienen ist, den die großartige Bildnerei in der Kirche zu den Märtyrern noch erst fordernd um sich errichtet. Damit dienen beide Schöpfungen derselben Strebung im kulturhaften Leben der Zeit, die dahin zielt, für das uns erfüllende neue Weltempfinden den entsprechenden bildkünstlerischen Ausdruck zu finden. Daß wir in eine neue Lebenshaltung hineingeglitten sind, d. h. in einer Zeitwende stehen, wissen wir. Und wir glauben, daß wir in einer solchen vom Tod zum Leben stehen. Wir glauben das trotz allem, trotz aller Untergangshoroskope im Anschluß etwa an Schillers Wort von »der Regenerationskraft der christlichen Völker«, vor allem aber im Anschluß an den Augenschein, der uns in großartiger Rhythmik die immer erneute Regeneration des abendländischen Kulturlebens sinnfällig, handgreiflich vor Augen stellt, wie sie sich vollzogen hat seit ihrer Geburt aus Christus in Romanik, Gotik und Barock. Allerdings ist denen, die es so eilig haben, um neue größte Gestaltungen zu erleben, immer zu sagen, daß die Geschichte auch heute noch nicht im Automobil fährt. Eine Neuformierung des Weltwesens will vielleicht gerade heute doppelte Weile haben.

Die Grundvoraussetzung aber zu allen künstlerischen Schöpfungsvorgängen ist eine neue Architektur, ein neuer Raum. Wenn diese Behauptung gilt, dann verdienen alle Ansätze zu architektonischer Neubildung unser größtes Interesse. Da der erstere dieser beiden Sätze heute noch nicht so leicht unwidersprochen gelten gelassen wird, müssen einige wenige Worte zu seiner Begründung gesagt werden. Man erwarte aber nicht eine Beweisführung des Messens, Wägens und Vergleichens vorgesetzt zu bekommen mit ihrer ins Uferlose ausschweifenden Art. Aus Vertrauen auf die Augen wird versucht, einen letzten Wert in Tatsachen und Erfahrungen zu sehen, die dem Strom des Werdens sicherer enthoben sind, als die von jedem Stoß und Druck abhängigen, immer meß- und wägbaren Dinge der ordinären Materie.

So ist zunächst sicher, daß die Grundvoraussetzung alles bildkünstlerischen Schaffens die Architektur ist. Sie ist allerdings auch keine Handwerkerleistung. Gerade die architektonische Neuschöpfung ist immer die Tat überlegenen Könnens.

Man denke an Bramante, Brunelleschi, Michelangelo, Balthasar Neumann. Und so stark man auch die in der Tradition überlieferten formenden Kräfte des Handwerks (was übrigens für heute kaum noch gilt) anschlagen mag, neuen bewegenden Impuls empfängt es

wie die hohen Künste der Malerei und der Skulptur immer erst von der Architektur. Auch für die Fälle, in denen sich bei einzelnen ganz großen Künstlern die mannigfaltigsten schöpferischen Fähigkeiten in der einen Persönlichkeit treffen, kann man nicht gut diesen Zusammenhang leugnen. Michelangelos Skulpturen, wie auch seine Malerei, sind letzten Endes alle auf Michelangelos neuen Raum bezogen, wenn er auch, wie das an der Zufälligkeit der Aufgabenstellung liegt, vielleicht das eine vor dem andern hat in die Erscheinung treten lassen. So erscheint aus mehr als einem Grunde die Abfolge der Stilausdrucksmöglichkeiten die zu sein, daß zuerst die Setzung der bildkünstlerischen Beziehungswelt in der Architektur erfolgt. Blicken wir nur zu dem uns nächsten Beispiel einer einheitlichen Kulturerscheinung, der des Barock, hinüber, so haben wir die Probe auf das Exempel. Ohne die Möglichkeit der Gleichzeitigkeit schöpferischer Tätigkeit auf den verschiedenen Kunstgebieten abstreiten zu wollen, erscheint doch für den auf die großen Züge gerichteten Blick die Architektur als das grundlegende Beziehungselement des menschlichen Geistes der Epoche, an und in dem Skulptur und Malerei, aber auch Dichtung und Musik erst lebendig werden.

Die Abfolge der künstlerischen Hervorbringungen einer großen Kulturerscheinung ist also derart, daß die Künste unter Vorantritt der Architektur, der raumschaffenden Kunst, auf der Weltbühne erscheinen, um mit den letzten Schöpfungen der Musik abzutreten. In Michelangelo und Richard Wagner angelt die Erscheinung des Barock. Denselben gesetzlichen Ablauf der kulturwerten Schöpfungen zeigt die Romanik, zeigt die Gotik.

Wohin die Wachstumsrichtung der Gegenwart ihren Weg nimmt, läßt sich gerade an Wagner ohne weiteres einsehen, indem Wagner bereits deutlich in der aufkommenden bildkünstlerischen Schaffenstendenz der neuen Zeit darin steht. In seinem Werk schneidet sich die untergehende musikalische mit der aufkommenden bildkünstlerischen Kraftlinie. Im Schnittpunkt liegt das Wort, das ebensosehr oder sogar mehr visueller als akustischer Natur ist.

Daß Wagner an einen Drehpunkt der kulturschöpferischen Kräfte gestellt war, hat aber auch die Geschichte seitdem längst klargemacht, indem nach Wagners Tode die Führung im kulturhaften Zeitgeschehen von den großen Musikern zu bedeutenden bildenden Künstlern hinübergeglitten ist. Die Frage nach dem Schöpfer des neuen Raumes ist noch nicht endgültig zu beantworten, er atmet in Fresken wie denen Marées, ist fordernd errichtet um Skulpturen, wie denen Lehmbrucks. Die große Tragik beider Künstler liegt gerade darin beschlossen, daß es ihnen nicht gegeben war, die grundlegende bildkünstlerische Tat zu tun, für das in der Bildung begriffene neue Weltempfinden den zu seiner Entfaltung nötigen neuen Raum zu schaffen, den Fortschritt der großen Rhythmik des abendländischen Kulturgeschehens in der Erfassung des Weltgrundes in Christus aus einer ungeheueren Anspannung der Vernunft, wie es unser Schicksal ist, in einer neuen Architektur zu ermöglichen.

Unter diesen Voraussetzungen muß jede architektonische Tat für das kulturhafte Leben unserer Zeit von der allergrößten, ja grundlegenden Bedeutung sein. Allerdings scheint es das Schicksal unserer Zeit zu sein, die neue Architektur gewissermaßen auf demokratischem Wege zu gewinnen, indem nicht ein Größter mit Allgewalt die neue architektonische Schöpfung gewissermaßen aus der Erde stampft, sondern sie scheint sich allmählich zu setzen, sozusagen von der Straße her, von außen nach innen. Wir haben bereits eine Menge wertvoller außenarchitektonischer Leistungen in der Bauwelt unserer Tage. Aber, und dabei soll durchaus nicht die Bedeutung dieser Schöpfungen verkannt werden, zu echter Architektur werden sie erst, wenn sie in größerem Verbande zur Raumbildung gelangen in städtebaulichem Sinne, d. h. irgendwie Straße oder Platz zu einem Raumorganismus gestalten. Solange sie das nicht tun, treten sie in die Kategorie der Plastik zurück, die, schlecht aufgestellt, trotz aller möglichen Qualitäten um ihre Wirkung kommt. Sie erleben das Schicksal so mancher ganz guten Plastik, die im Raumchaos der modernen Straße mitleidlos zerstoßen wird. Um so mehr ist eine architektonische Tat zu begrüßen, die von innen her den Raum unserer Zeit zu organisieren versucht, den Halt zu schaffen versucht, an dem sich kulturhaftes Leben entfalten kann und doppelt bedeutungsvoll dadurch erscheint, daß sie sich darum müht, vom Kern unseres Lebens aus vorzugehen, es versucht, dem Sinn des Abendlandes, wie er in »Christus« endgültig erschienen ist, aufs neue Raum zu verleihen. Das letztere muß besonders betont werden: In Christus hat sich unser Leben vollendet. Christus ist die Helldunkelheit, die leidvolle Freudig-

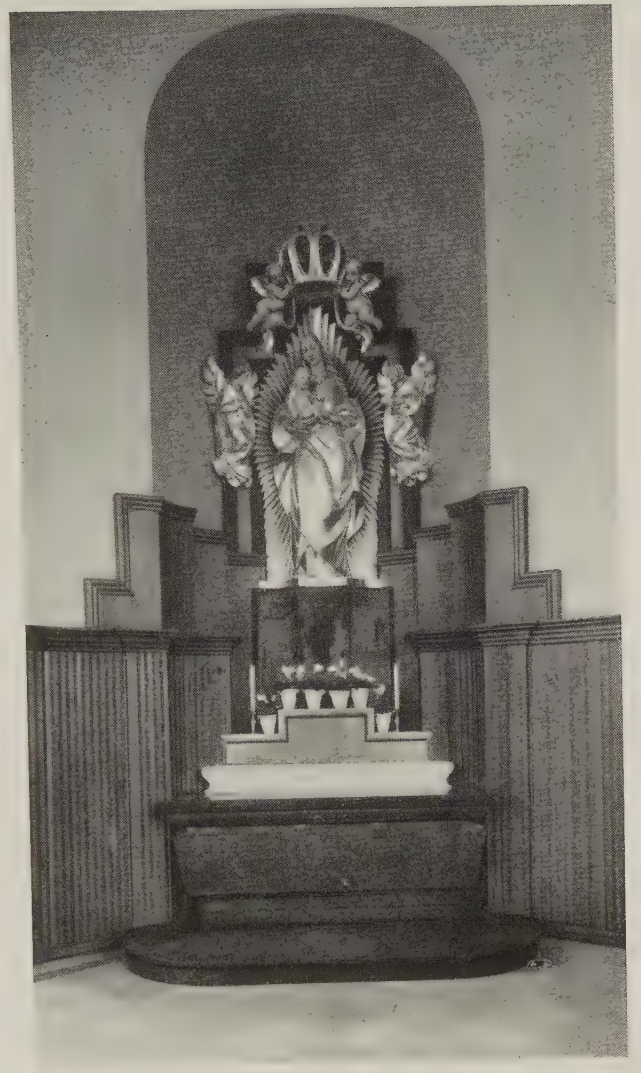
ST. BRUNO IN KÖLN-SÜLZ: CHOR MIT ALTAR VON HANS HANSEN-KÖLN

keit, um die die abendländische Kultur schwingt. In Christus atmet sie ein und aus. Aus ihm, zugleich als Mutterboden und als darüberschwebender Kraft, hat sich die abendländische Kultur entfaltet. Nicht als ob damit unser Leben aufgabenlos, sinnlos geworden wäre. Jeder Zeit, jedem Menschen ist die Aufgabe gestellt, sein Leben auf Christus zu beziehen, nicht nach althergebrachter Weise, sondern auf seine Weise. Nur da ist ein

Werk groß, wo es gewissermaßen einen neuen Typ Mensch gibt, d. h. eine neue Bezogenheit auf Christus. Und daher rührt es auch, daß wir das abendländische Kulturgeschehen von jener großartigen Rhythmik bewegt sehen. Sie entspricht dem Weg, auf dem es die abendländische Menschheit jeweilig versucht hat, zu Christus zu kommen. Es ist der der Romanik aus gleichgerichteter heldischer Hingabe — der Sinn des Opfers war den Völkern der Völkerwanderung geläufig. Es ist der der Gotik aus einer unendlichen Sehnsucht, es ist der des Barock aus einer ungewöhnlichen Willensleistung.

Unser Weg zu Christus scheint der einer ungeheuren Anspannung der Vernunft zu sein. Dieser dornenvolle Weg ist uns durch Kant eröffnet worden. Er selbst hat ihn nicht ganz durchmessen. Die Kernfrage, die Kant durch die Kritik der reinen Vernunft einer Lösung entgegengeführt hat, ist die nach der Möglichkeit des Irrtums. Neben die Kantfrage tritt nun die Frage nach der Möglichkeit der Schuld. Neben den Satz von der Autonomie des Denkens — »ich bin und ich bin nicht« — tritt der Satz vom Widerstreit des Gefühls — »ich will und ich will nicht«. Dieses zweite Problem hat Kant gar nicht in Angriff genommen, weil es für ihn kein Problem war, wie auch für seine Zeit nicht. Die Welt des Gefühls in Religion und Kunst war für ihn noch durchaus gesichert. Darum verfährt Kant auf diesem Gebiet ganz dogmatisch durch Setzung seines kategorischen Imperativs, ohne uns davor bewahren zu können, in bezug auf die Dinge des Gefühls in eine immer größere Unsicherheit hineinzugleiten. Wenn wir nicht in ein Gefühlschaos versinken wollen, müssen wir schon das hinterlassene Problem Kants in Angriff nehmen und durch eine Kritik des Gefühls, d. h. durch eine ungeheure Anspannung der Vernunft unsere gänzlich verworrene Gefühlslage zu bereinigen versuchen. Durch gedankenvolles Sinnen müssen wir wieder zu unserm Weltgrund, der in Christus verankert ist, durchzustoßen versuchen. Die schöpferischen Handlungen, die aus dieser neuen Bezogenheit zum Weltgrund aufsteigen, werden natürlich als Stigma, als Stilmerkmal, etwas von diesem gedankenschweren und gedankenharten Mühen tragen. Mit anderen Worten, unsere Kunst wird wie selten eine Kunst vernunftgerecht sein, muß so sein, wenn sie lebensecht sein will. Um all diese Dinge kreist Hansens Werk, und darum erscheint seine Ausmünzung von St. Bruno von so lebensvollem Gepräge.

Der Bau war nämlich da, als Hansen an die Arbeit ging. Aus irgendeinem unerfindlichen Grunde hatte sich im Innern ein monströser Raum geboren. Das Hauptschiff ist von einer Tonne überwölbt, die nahezu die Spannweite von St. Michael in München erreicht. Nach barocken Baugrundsätzen ist die Vernichtung der Seitenschiffe dadurch angestrebt, daß sie einmal im Verhältnis zum Hauptraum ungemein schmal gebildet sind, daß sie zum andern nur durch zwei unglaublich dünne Pfeiler vom Mittelschiff getrennt sind. So sind sie aufs innigste mit dem Hauptraum zu einem Raumkörper verschmolzen. Durch den Putz der Pfeiler sieht man das Eisengestänge hochgehen. Sechs schmale rechteckige Fenster auf jeder Seite lassen das Licht herein. Die Bahnhofshalle wäre fertig. Die seltene Spannweite ist das einzig Ungewöhnliche des Raumes. Kein Gesims, keine Leibung, kein Profil, kein Kapitell. Absolute Kahlheit grauste. Ein breiter, aus einer Muschel geschnittener Bogen bildet das Mittelglied zwischen Schiff und Chor, rechts und links vom Chor eine Altarnische bergend. In einem etwas gedrückten Korbbogen setzt das Chor ans Schiff an, eine Tonne und die eigentliche Apsis, je durch einen Gurtbogen ohne jede Profilierung geschieden (Abb. S. 261). Da der Wölbungsbogen des Chores mit dem des Schiffes nicht übereingeht, brechen die beiden Bauglieder in völliger Diskrepanz auseinander. Dieses Monstrum galt es zum sakralen Raum zu gestalten, zu einem kultischen Organon, in dem unser Ahnen von Gott eingebunden ist. Das einzig Positive, das dem gegebenen architektonischen Material anhaftete, war ein gewisses Kolossalisches. Wenn es Hansen trotzdem gelungen ist, jene Aufgabe zu lösen, so spricht das nicht nur für seine seltenen baukünstlerischen Fähigkeiten, sondern erscheint auch im Zusammenhang der kulturschöpferischen Ereignisse gesehen als ein ungemein trösterisches Moment, indem es die eingangs dargestellten Gedanken bestätigt, die in der Hoffnung gipfelten, daß wir wieder vor den Toren einer echten, großen, monumentalen, heroischen, zeitgemäßen Architektur als der Grundlage einer neuen Stilentfaltung für alle anderen Künste stehen. Zeitgemäß muß sie sein, wenn sie anders überhaupt lebendig sein will. Die Epochen wahrhaft großer künstlerischer Leistung haben niemals abgeklatscht. Nicht als ob man sich nicht füllen sollte mit der tiefen Lebendigkeit, die die echte Kunst aller Zeiten atmet. Darum weicht Hansen der barocken Note, die nun einmal angeschlagen worden war, durchaus nicht



MARIENALTAR VON HANS HANSEN

HOCHALTARTABERNAKEL VON HANS HANSEN

aus. Die Gestaltgebung ist aber ganz und gar eigentümlich, und gerade durch die bewußte Hinnahme der barocken konstruktiven Mittel mit dem Akzent unserer Zeit betont, deren besonderes Schicksal es ist, aus einer hohen Bewußtheit tätig zu sein.

Da lagen die beiden Raumbrocken. Nun sind sie ein Raumorganon. Wodurch ist die Organisierung des Raumes, seine Umformung zu einer künstlerischen Lebendigkeit gelungen?

In der Kappe der Koncha, ganz in der Höhe, beginnt es sich zu regen (Abb. Kunstdrucktafel). Plastische Wolken quellen aus dem Gemäuer, tragen in scharfem Dreieck das Auge Gottes vor in den Raum, Einbruch des Göttlichen. Als Träger dieser zur Erde gewandten Gottesgestalt, denn Gott ist für die Erde nur im Symbole deutlich, schieben sich Engelköpfe vor. Daß die Göttlichkeit zur Erde will, dort nach Hausung verlangt, wird in überraschender Sinnfälligkeit deutlich in Gebälkstücken, Tempelteilen, die in kraftvollen Kurven und scharfgeschnittenen Profilen aus den Wolken tretend, Tempel skizzieren. Nun aber wirft sich echtes Gebälk, halb schwebend, halb getragen, in kühnsten Kurven, zu scharfen Zacken ausgezogen, vor in den freien Raum der Koncha hinein, weitausgreifenden Armen zu vergleichen. Unter ihm ziehen, für den ersten Augenblick überstark erscheinende, fünfseitige, schwarze Marmorsäulen auf, feste Einsenkung der Gotteswirkung in den Grund, in die Welt. Die aus dem Fünfecksgrundriß stammende ewig wechselnde Ansicht der Säulen wandelt deren Wucht in kraftvolle Beweglichkeit. In die weitausgespannten Arme aber dieser ersten Gotteshausmassen stürzt aus den Wolken über goldgezackte Bahn die Taube des Geistes Gottes herab: Silber über Gold. Darüber schwebt die ganze Koncha in einem warmen Weinrot, schwebt mit dem Weinrot in dem durchscheinenden edelsten Weiß des Freskenkalkes, mit dem es aufgemischt ist. Und wenn die schwarzen Marmorsäulen auf das Gebälk berechnet vielleicht zu massig erscheinen, dem Chorraum verleihen sie einen beschwingten Auftrieb. Doch plötzlich sinkt alles in tiefer Tragik ab. Der Flug der Taube zum Altar, zum Ort der Gemeinschaft Gottes mit der Welt, führt vor einer dunklen Nische vorüber, die schmal und angstvoll zwischen den Säulen steht und in ihrem tief dunkelblauen Schoß Verbindung hält mit allen Finsternissen dieser Welt; denn in der Nische weicht der Raum der Apsis rückwärts in die dunkle Unendlichkeit weg, ins Rätselvolle. In den Rahmen eingespannt birgt die Nische, freistehend vor all den Dunkelheiten, das Kreuz mit dem Korpus Christi. Es ist jener jansenistische Kruzifixus, wo der Körper des Gekreuzigten zwischen den aufwärts gehenden Armen mit der Geste ungeheuersten Leides tief abgesunken ist. Gegen diese abstürzende Bewegung flattern auf jeder Seite, dicht an die Architektur des Rahmens geschmiegt, zwei Engel hoch, deren Haltung schwingt, deren Gewand rauscht und quirlt vor großer angstvoller Ergriffenheit, wie auffahrender Gischt neben niedergehender Sturzsee. Wundervollstes Rahmenornament. Keine Bildhauerarbeit hat sich so den architektonischen Absichten gefügt wie diese Engel. Der niederfahrende, überlebensgroße Kruzifixus wächst sich neben der brausenden Fülle der aufsteigenden Engel, denen ihr dekorativer Charakter nur zu gut gerechnet werden kann, zum Riesen aus. In ungeheurer Wucht wirft sich auf uns die ganze glorreiche Unbegreiflichkeit des Zentralmysteriums aller christlichen Religion, das Geheimnis des stellvertretend leidenden Erlösergottes, ein Geheimnis, das der nüchterne Verstand immer vergeblich versuchen wird, auszudeuten, das aber als eine Lebenseinsicht allergrößte Gewißheit besitzt: Es besteht eine geheimnisvolle Verknüpfung zwischen der Passion des Edlen und der Schuld, der Sünde der Gesamtheit, zwischen der Passion Gottes und der Sünde der Welt.

Da aber glüht auf das Tabernakel auf der Mensa des Altares aus dunkelrotem Untersberger Marmor (Abb. S. 263). Vor kühlschimmerndem Silber schwebt, in Gold getrieben, die Verkündigung. Nun erst vollendet sich der Sinn des Christentums, der Sinn unseres Lebens, der ausgebreitet ist zwischen der höchsten Lust der Gottesgeburt, die in der Verkündigung in lieblichster Ahnung glänzt, und dem tiefsten Leid des Gottestodes. Alte Handwerkertüchtigkeit hat sich hier vom Architekten mit neuer künstlerischen Lebendigkeit laden lassen, und dieser Bund gibt aller guten Hoffnung für die Zukunft Raum.

Über dem Tabernakel geht eine kupferne Flamme, warme Flamme unseres sich hingebenden Herzens, brennt in dem Schirmgefältel eines Expositoriums, das still verglühend das Tabernakel umfaßt und sich darüber erhebend mit Glut umzaubert. In dem Brennpunkt des Raumes, den es anschneidet, über dem Tabernakel, steht ein kleines goldenes

TAUFSTEIN VON HANS HANSEN

KANZEL VON HANS HANSEN

ST. BRUNO IN KÖLN-SÜLZ: BLICK AUF NEBENALTAR UND TAUFKAPELLE

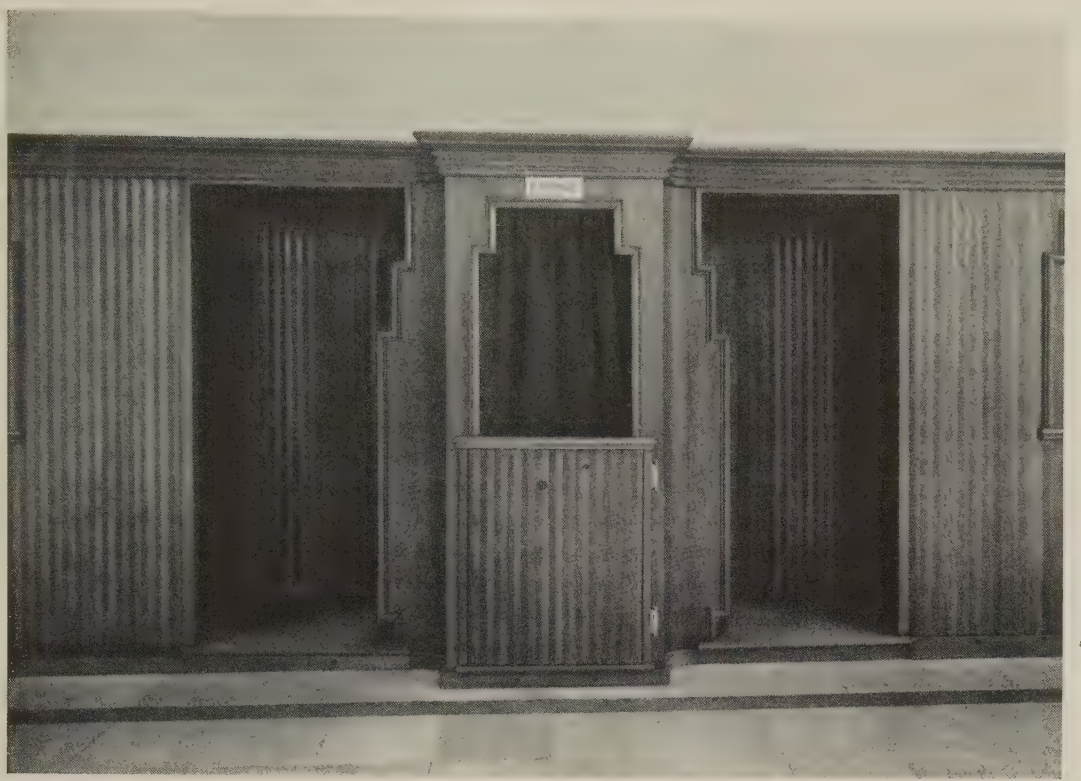
liturgisches Kreuz. Hier schmilzt alles ineinander. Über die Jahrtausende hinweg spricht die gewaltige Stimme Wipos, des Hofkaplans Kaiser Konrads II.:

Mors et vita duello	Der Tod, das Leben, sie beide,
Conflixere mirando.	O Wunder, waren im Streite.
Dux vitae mortuus,	Des Lebens Führer gestorben,
Regnat vivus.	Hat lebend die Herrschaft erworben.

All das ist in dem Altarbau sinnfälliges architektonisches Erlebnis geworden.

Die großarchitektonische Leistung ist aber nun die, daß das Raumwunder mit dem tiefen Gehalt, den wir soeben kurz zu skizzieren versuchten, nicht ein nur zu betrachtendes bleibt, sondern Zellkern wird, aus dem sich ein Raumleben anspinnt, das die beiden Raumbrocken, von denen wir sprachen, in eins schmilzt, eine große Lebendigkeit schafft, deren Strebungen und Kreisungen, deren Ziehungen, liebevolle Umfassungen, sanften Führungen uns durch alle Höhen und Tiefen eines von jenem Zellkern aus sich gestaltenden Raumwesens führen. Was ist aber die geistige Wirkung all dieser Raumereignisse? Indem wir uns plötzlich des geheimnisvollen Raumlebens von da draußen in unserm Innern bewußt werden, sinken wir mit einem Male gewissermaßen in eine vierte Dimension, in die Raumtiefe unserer und aller Welt Inwendigkeit ab, spüren die Raumkurven des All. Hier in St. Bruno geschieht solches Überkippen so, daß die Kreisungen und Strebungen des Raumkörpers uns einfangen und führen an den materialen Brennpunkt des Gotteshauses, der in dem goldenen Kreuz über dem Tabernakel schwebt, wo die Tabernakeltür in stillem, kühlem, kristallartigem Lichte steht, wo wir dann plötzlich die ganze Lieblichkeit der goldenen Verkündigung als ein süßes Verströmen der Gottesliebe in uns erleben.

Daß wir so eingefangen werden, ist echtem architektonischem Können zu verdanken:



HANS HANSEN: BEICHTSTUHL

Mit größter Kraft der Vorwärtsbewegung ziehen die schwarzen Marmorsäulen auf. Im Verbande mit dem schwungvoll bewegten Gebälk lösen die sich von der Rückwand der Koncha los und schneiden einen etwas flacheren Bogen an, wie die Chorwand ihn beschreibt, der sich nun zu einer der wirkungsvollsten Raumkurven entwickelt, die man je das Vergnügen hat zu verfolgen. Diese Kurve stößt auf beiden Seiten, wenn man ihrem Weg durch den Raum und das Gemäuer nachgeht, der übrigens so zwingend ist, daß man es gar nicht lassen kann — sie schneidet durch die Mauerecken zwischen Chor und Schiff —, diese Kurve stößt in die Nischen der Nebenaltäre hinein (Abb. S. 263), aufs glücklichste so die drei Altarnischen zu einer Einheit verbindend. Die Bewegung ist so stark, daß wir sie noch im Raum des Schiffes spüren, um sich schließlich abfließend in den Seitenschiffen, die Wände leicht streifend, zu verlieren. In den Seitennischen erfolgt dann eine Verknüpfung dieser stark horizontal betonten Raumbewegung mit den aus dem Vertikaldruck des Hauptschiffes sich ergebenden, in der Hauptsache senkrecht gerichteten Raumlinien. Durch diesen Vorgang wird Chor und Schiff verknotet und verklammert, und die das Raumgefüge geradezu aufsprengende Wirkung des Triumphbogens einfach ausgeschaltet. Seine Farbengebung in einem lichten neutralen Grau ist ein anderes Hilfsmittel, ihn als Erlebnis auszuschalten. Dafür greifen die Nischen die Farbigkeit des Chores in einem leuchtenden, doch schwebenden Blau auf, welche Wirkung wiederum der Kalkfarbe zuzuschreiben ist.

Nicht unerwähnt dürfen in diesem Zusammenhange bleiben die dreiteiligen Fenster auf beiden Seiten im Chor. Sie sind von einer splittrigen, feinnervigen Dynamik erfüllt, wie sie in der Architektur der Kirche nur ganz selten hier und da einmal sich geltend macht, z. B. in den zackigen Ausfahrungen des Gebälks. Aber es ist nur glücklich, wenn der Glasmaler hier weiterspinnt, die für sein Material wie geschaffenen Voraussetzungen in farbige Kostbarkeit umprägt. So sind sie hochwertige Konzentrationspunkte für alle farbigen Vorgänge im Chor, bereiten auf die starkfarbigen Ereignisse in den Fenstern des Langhauses vor, lenken aber in ihrer rein ornamentalen Fassung in keiner Weise von dem reichen Figurenspiel der Plastik ab. Aber nur nach ihrem Vorübergang ist die

starke Farbigkeit der Seitennischen möglich, die so durch die Fenster eine neue Verbundenheit mit dem Chor finden.

Geradezu überraschend ist es aber, zu beobachten, mit welch einfachen Mitteln es dem Baumeister gelungen ist, eine andere architektonische Meisterleistung zu vollbringen, nämlich in der Nische links, die erst ausgeführt ist, die horizontale Raumschiebung, die vom Chor ausgeht, mit den den Muschelstreifen zwischen Schiff und Chor herabkommenden, vertikal gerichteten Spannungen aus der ungeheuren Tonne des Schiffes zu verknoten (Abb. S. 263) und seine Umsetzung ins Geistige vorzubereiten, in die Darstellung unserer Lieben Frau. Eine von zwei Engeln gehaltene Krone dient diesem Zweck. Aber was für eine Krone! Wenn etwas in der Kirche, so verrät diese Krone die Klaue des echten Architekten. Was in der Kirche an Lebendigkeiten umgeht, die auf- und niedergehenden Raumkurven, finden in der Krone, in deren mit höchster Spannung aufgeladenen Bogen ihr Widerspiel. Keine Bogen, die etwas zu tragen haben, nein, die von innen her aufgebläht sind. Man sieht die Raumkräfte in die Höhlungen der Krone einfluten, sie füllen, daß die Bogen als scharfgeschnittene Stahlbügel sich dehnen unter dem aufs äußerste konzentrierten Druck. Und nun ist das Wunder dies, daß dies alles doch eine Krone ist. Dunkel Erfühltes, Erahntes, wird durch die Kraft des sinnlichen Gegenstandes zu hellster Geistigkeit: Engel halten die Krone über das schönste Haupt, das sich über den schönsten Knaben beugt, den schlohengelweiße Hände halten. Und das Gewand geht in großen, feierlich klingenden Bauschen, lacht in lustigen Knittern, die Füße der Madonna umquirlend. Vor der farbigen Laibung einer die Strahlenglorie der Gruppe bergenden Blende schweben Engel, die sich so freuen, daß ihre Haare wie wirre Flammenbüschel ihren Kopf umstieben. Wenn es nicht so ist, so sollte es so sein. Und die architektonische Anlage ist derart stark, daß man in dem Glanz des Silbers und des Goldes der Gruppe trotzdem die liebreich holdselige Frau glaubt lächeln zu sehen.

All das waren Dinge der Höhe, die die in der Höhe ziehenden Raumgeister angingen. Ein starkes architektonisches Ereignis spielt sich aber auch in der Raumschicht ab, in der wir eigentlich zu Hause sind, die unseres Leibes Reichweite unmittelbar zugänglich ist. Auch diese, unsere häusliche Schicht soll ihre religio, ihre Rückverbindung haben, auch in ihr soll dieses Köstlichste, sollen die leisen Ströme unserer Verbundenheit mit Gott als stilles Leuchten gehn. Dem dient das rauchdunkle Getäfel, das sich, den Bewegungen des Bodens folgend, durch die ganze Kirche zieht, wie seidenes Gefältel am reichen Mantel Gottes. Es macht die Beichtstühle (Abb. S. 266 u. 267), diese Mantelangelegenheit, äußerst dezent ab in Nischen, die außen als schwalbennestartige Anbauten am Gewände des Langhauses erscheinen, im Innern aber nur ein Schattenornament eigenwillig schnittiger Art in das feine Seidengeriesel sticken; auf jeder Seite zwei. Durch eine zwischen ihnen liegende offene Nische gewinnt der Raum hier eine, wenn auch kleine, so doch wohltuende Bewegtheit. In den Altarnischen beteiligt sich das Holzwerk der Verkleidung, indem es wie dienend um die Mensa niedergeht, vielverkröpfte Rahmen bildend, an dem Auffangen der in den Nischen kreisenden Raumströmungen. Nun zieht es den Chor hinauf und vollführt hier noch erstaunliche architektonische Dinge. Durchaus weiterhin den Massencharakter beibehaltend, steht es sehr bescheiden längs der Chorwand. Nun aber trifft es der Raumstoß, der vom Hochaltar kommt, und da wallt es plötzlich in überraschend gewichtigen Falten vor dem Schritt der wuchtigen Marmorsäulen; und das rieselnde feine Gefältel will bis in den fernsten Winkel des Langhauses nur leises Nachzittern des erhabenen Schreitens des Altares sein. Dann rauscht das Holzwerk in zackigen Schlägen zu seiten der herzwarmroten Mensa des Altares nieder, einer Mensa von ungewöhnlichen Ausmaßen und ungewöhnlicher Form — ein riesiger Sarkophag, der das Erinnern über die Jahrtausende an die alte Confessio führt — eine Mensa, an der viele Geistliche von der herzwarmen Liebe der Gemeinde getragen dem Göttlichen dienen können, das in strahlender Unbegreiflichkeit mit dem Tabernakel in die Raumschicht des Getäfels, des Holzes, des Waldes, des Volkes eingesunken ist. Seine verschwenderische Fülle aber geht geradewegs mit ausgebreiteten Armen die Chortreppe hinab in die Gemeinde in dem wundervollen Messingwerk der Ambonen und der Kommunionbank. In zwei ungewöhnlich stark geschwungenen Kurven werfen sich beide, sich in ihrer Wirkung verstärkend, vor in den Raum des Volkes. Die Kommunionbank ist, wie das notwendig so sein muß, fest mit dem Getäfel verbunden (Abb. S. 261). Zwei köstliche Messingtreibarbeiten von seltener Qualität betonen diese Verbundenheit. Ein Hirsch trinkt von dem aus dem Bezirk der Kommunion-

bank niederfallenden Strom des Wassers, von dem gesagt ist: »Wer davon trinket, den wird nimmermehr dürsten.« In der Mitte aber halten die beiden Kommunionbankarme in der Tür, die ganz den Weg aufmacht zwischen hier und dort, eine der größten Kostbarkeiten der Kirche (Abb. S. 259). Wiederum eine Treibarbeit: das über Wellen herbrausende bis an den höchsten Bord mit himmlischem Brot geladene Schiff, umflogen von den Gläubigen in Gestalt von Tauben, die mit raschem Flügelschlag zu- und abfliegen, die himmlische Nahrung zu gewinnen. Trotz ihrer Bewegtheit behält die Kommunionbank aber immer eine gewisse Kühle, ja Härte in der Schnittigkeit der Formen, den scharfkantigen Balustersäulen, die, wenn sie auch golden sind, nicht üppig wirken, sondern ein eigentümliches Mühen verraten, unser hartes Gedankenschicksal. So ist die Kommunionbank wiederum ein ganz hervorragendes Beispiel dafür, wie man echte architektonische Wirkungen erreicht und wie man an der gegebenen Stelle die in der Architektur ahnungsvoll empfundenen Strebungen durch ein Kunstwerk in hellste Geistigkeit umsetzt.

HILDEGARD DOMIZLAFF: MUTTERGOTTES BRONZE 1924

Der Raum des Schiffes ist im großen und ganzen noch ein unbehauener Block. Seine Durchformung ist noch Zukunftsmusik. Einzig die Kanzel und ein Fenster versuchen hier Raummelodien anzuschlagen. Das Fenster ist vorläufig noch dazu verurteilt, mehr oder weniger wirkungslos zu sein, da es von der Gegenseite noch zu stark beleuchtet wird und darum blind bleibt. Dennoch kann man sagen, daß, wenn die andern Fenster halten, was dieses erste verspricht, hier Spannungen zur Geltung kommen werden — man beachte nur die Schiebungen, die von der vorgebauten Schulter des Ecce Homo ausgehen, die wohl dazu angetan sind, den Stoß einer Welt zu erleiden — die die Gewaltsamkeiten der Raumbewegungen der ungeheuren Tonne abzufangen und ihnen Sinn und tiefere Bedeutung beizulegen vermögen.

Die Kanzel ist (Abb. S. 265) ganz deutlich und stark. Sie gehört mit dem Schalldeckel zu dem Gebälk des Hochaltars, dessen eigenwillig springende Kurven und Zacken sie aufgreift und mit Rednergebärde und Sprechergewicht in den riesigen Raum wirft, bis in jeden Winkel. Hinter dem Prediger aber flüstern die Engel vom Hochaltar, vom Marienaltar, die um alles wissen. Und der Kanzelkörper ist Körper, Solidität, Masse, aber schnittige Masse köstlichen Marmors: Jahrtausendgedanken.

Aber wir werfen unsern Blick immer und immer wieder zum Chor zurück, um uns von dort von der Fülle des Geheimnisses höchster Lebendigkeit umfluten zu lassen. Und so ist das Innere von St. Bruno wirklich eine Ausgeburt neuer sakraler Architektur und darum ein großer Trost im Zeitgeschehen.

HILDEGARD DOMIZLAFFS PLASTISCHE UND GRAPHISCHE ARBEITEN

Von MARTIN WACKERNAGEL

In Hannover ist vor ein paar Wochen auf dem Platz vor der Marienkirche ein bedeutungsvolles Bildwerk neuzeitlich religiöser Kunst aufgerichtet und enthüllt worden: eine Christusstatue in rotem Porphyrstein, die reifste Arbeit der auch anderwärts schon rühmlich hervorgetretenen Leipziger Bildhauerin Hildegard Domizlaff (Abb. S. 270 u. 271).

In mehr als lebensgroßen Dimensionen (Höhe der Figur 3 m) hebt sich die hochragende Heilandsfigur über das vorbeiflutende Straßengetriebe eines Kleinbürger- und Industriequartiers heraus, mit so ausdrucksstarker Zwingkraft der Erscheinung und Gebärde, daß kaum ein Vorbeigehender sie übersehen kann. Wohl mancher von diesen Großstadtmenschen aber, der vielleicht jahrelang mit keinem Wort oder Gedanken an Christus

HILDEGARD DOMIZLAFF: CHRISTUS ALS KINDERFREUND
VOR ST. MARIEN IN HANNOVER, 1925

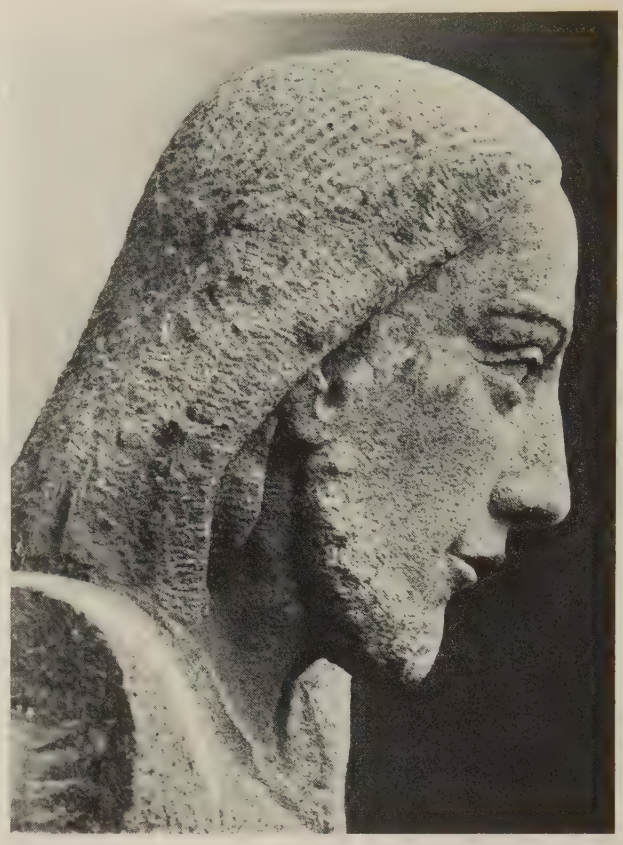
erinnert wurde, mag angesichts dieser unwiderstehlich einprägsamen Gestalt den liebevollen Anruf des Heilands auch in seiner Seele wieder einmal verspürt haben: die Worte »Kommet alle, alle zu mir«, die auf dem Postament eingemeißelt sind, und zugleich, in noch stärker vernehmbarer, tiefer zu Herzen dringender Sprache, aus den weit ausgebreiteten Armen, dem gütigen Ernst der Züge, uns entgegenklingen.

Wie wirksam und wie notwendig zu solchem Eindruck die — mit taktvoller Zurückhaltung gehandhabten — »expressionistischen« Steigerungsmittel: der über normale Proportionen hinaus schlank aufgereckte Umriß der Gestalt, an den von unten her — formal wie gefühlsmäßig gleichermaßen willkommen — die beiden Kinderfigürchen sich anschmiegen; und dann die gleichfalls etwas übernormal verlängerten Arme, deren einladend ausgebreiteter Gestus zugleich die bedeutungsvolle Erinnerung an die Haltung des Gekreuzigten aufsteigen läßt. Daß allerdings solche nur durch Anstückung der Arme ermöglichte Gestaltung dem Materialcharakter nicht ganz entspricht, fällt — zumal bei den überlebensgroßen Verhältnissen, — gegebenüber der Wirkung des Ganzen kaum ins Gewicht.

Und nun der Standort dieser Christusstatue: an der einst von Windthorst gegründeten, die Grabstätte dieses Kulturkampfhelden bergenden Marienkirche; aber hinausgestellt in die freie Öffentlichkeit, mitten hinein in das protestantisch-rationalistische Hannover. Ein Wahrzeichen also, nicht mehr des vormaligen, defensiv sich zusammenschließenden Katholizismus — wie Windthorsts Kirchenbau —, sondern des mit neu erstarkter apologetisch-

HILDEGARD DOMIZLAFF: VERKLÄRUNG
HOLZSCHNITT

HILDEGARD DOMIZLAFF: DARSTELLUNG IM TEMPEL
HOLZSCHNITT



HILDEGARD DOMIZLAFF: DETAIL DER CHRISTUS-FIGUR IN HANNOVER

propagatorischer Lebenskraft der Welt entgegentretenden Katholizismus von heute.

Zu solcher Rolle und Berufung konnte freilich nur dienlich sein ein Bildwerk, das den Heiland nicht bloß »darstellt« und »bedeutet« in der matten Formelhaftigkeit der herkömmlichen kirchlichen Kunstmanier, das vielmehr wie der Domizlaffsche Christus seine Erscheinung wirklich verkörpert und sie, in der allein unmittelbar schlagkräftigen Ausdrucksweise moderner, gegenwartslebendiger Kunst, in das Christus entfremdete Leben der Gegenwart hinaustreten läßt. — Wer ist nun aber die Urheberin dieses Werkes?

Vor etwa zehn Jahren sind dem Schreiber dieser Zeilen erstmals Arbeiten Hildegard Domizlaffs vor Augen gekommen. Die damals seit kurzem in der weiteren Öffentlichkeit debütierende junge Bildhauerin — deren erste Probestücke noch Max Klingers Sympathie und Interesse fanden — war damals in Leipziger Ausstellungen und in der »Freien Secession«, Berlin mit ein paar großen Holzskulpturen extrem kubistischer Prägung hervorgetreten, die bei allem Anschluß an eine weithin sich auswirkende Zeitströmung doch eine ausgesprochen persönliche Note zu erkennen gaben. Und eben dieses impulsiv persönliche Wesen ließ die Künstlerin, nach dem als Durchgangsstadium gewiß sehr heilsamen Lehrgang solcher systematisch strengen Abstraktion, schon frühzeitig sich zurückfinden zu einer mehr aus freier Naturanschauung genährten, allgemeiner ansprechenden Kunst.

Eine Reihe von Porträtbüsten der letzten vier bis fünf Jahre — darunter Arbeiten von delikatester Frische und Unmittelbarkeit — belegen vor allem, mit stetig reifender Sicherheit des Auffassens und Gestaltens, diese anschmiegsame und doch künstlerisch frei schaltende Empfindung für den Reiz individueller Wirklichkeitsform.

Nebenher aber gehen, zahlreich und mannigfaltig im Gegenständlichen wie im Formalen, die Arbeiten religiösen Charakters, zu deren innerer Veranlassung und Vertiefung die damals glücklich erkämpfte Konversion der Künstlerin Wesentliches hinzubrachte. Es entstehen nun u. a. mehrere Muttergottesfiguren (Abb. S. 269), eine kleine Pietà in Alabaster, eine Petrusfigur in Kalkstein, eine weitere kleine Pietà, auf Grund deren die Künstlerin vor drei Jahren ihren ersten Monumentalauftrag für eine Kirche ausführte (eine lebensgroße Pietà in Sandstein, als Kriegerehrung in der Kirche zu Breitenberg [Eichsfeld] aufgestellt). Endlich das erst kürzlich vollendete, kraftvoll durchgebildete Pietàrelief in Porphyr für die Akademiker-Gedächtniskirche in Leipzig-Gohlis. Jene kleinplastischen Arbeiten aber — denen sich 1925 noch ein zarter, tiefbeseelter Kruzifixus zugesellte — sind meist in Gipsguß, mit aquarellierter Tönung, vervielfältigt und da und dort als häusliche Andachtsbilder zur Aufstellung und Auswertung gebracht worden. Es sind höchst schätzenswerte Beiträge zu dem neuerdings systematisch gepflegten und geförderten Gebiete der »religiösen Hauskunst«; in ihrer liebenswürdigen und doch künstlerisch eigenwertigen, gehaltvollen Art überaus geeignet, dem bisherigen deplorablen Monopol des fabrikmäßigen Devotionalienkitsches wenigstens in einzelnen Fällen Abbruch zu tun. Zartes lyrisches Empfinden, gewürzt mit einzelnen an die naive Drastik alter Volkskunst anklingenden

HILDEGARD DOMIZLAFF: GOLGATHA (HOLZSCHNITT)

Zügen, bestimmt die Erscheinung dieser Statuetten, in deren Durchführung mit künstlerischem Takt immer nur die für das jeweilige Thema bedeutsamen Einzelheiten schärfer präzisiert, alles andere stufenweise abgedämpft ist, wodurch auch solch kleinformatigen Sachen ein kräftiger, einheitlich geschlossener Charakter gesichert wurde. Als Sondergattung innerhalb dieser religiösen Kleinplastik pflegt die Domizlaff mit besonderer Sympathie und originellem Feingefühl das in dünne Messingplatten freihändig eingetriebene Flachrelief. In dieser geschmeidigen, sehr individuell ausgestalteten Technik hat sie zahlreiche kleine Wandschmuckbildchen, aber auch einzelne, in größeren Zusammenhang eingefügte Reliefzierate geschaffen: kleine Flügelaltärchen, Schmuckstücke für den Einband eines Altarmissales (im Besitz eines münsterischen Geistlichen), Tabernakeltürchen für die Kirche zu Glandorf (Diözese Osnabrück) u. a. m.

Der Kunstgeist und die ganze Darstellungsweise, ja selbst die Technik dieser mit spitzem Eisenstift in Metallblech eingedrückten Reliefbilder berührt sich aufs nächste mit den graphischen Arbeiten in Holzschnitt und Radierung, die im Werk der Domizlaff als letzte, aber ganz besonders reizvolle und vielgestaltige Kategorie figurieren (Abb. S. 271 und 273). Wie bei ihr, auf Grund einer in glücklichen Stunden ungewöhnlich leicht fließenden Gestaltungskraft, die bildliche Formulierung ganz ungezwungen aus der Sphäre der seelisch-gedanklichen Vorstellung, oft auch aus einer flüchtig aufsteigenden Empfindungswelle heraus, ans Licht tritt, und sich in greifbarer Erscheinung kristallisiert, das ist in diesen graphischen Blättern und in den Messingreliefs vollkommen anschaulich zu beobachten. In vielfältigster Abstufung der Mittel, von knappster Skizzierung und schlichtester Simplizität der Formangabe bis zu höchst delikater, gepflegtester Finesse der Durchbildung, je nach der im einzelnen Fall entscheidenden Veranlassung und Stimmung,

entwickelt diese Graphik alle Möglichkeiten ihres Gebiets; und schließlich gelangte die Künstlerin auch zu der vornehmsten, weil wirklich originalsten aller graphischen Techniken, zur schmuckhaften und illustrativen Zeichnung, und zur farbig angelegten Miniatur, mit der sie einzelne handgeschriebene Büchlein oder auch das gedruckte Meßbuch einer Freundin kostbar und zierlich, wie das Livre d'heures einer mittelalterlichen Fürstin ausstattete. Eine volkstümlich vereinfachte, in bunten Holzschnitten vervielfältigte Umarbeitung solcher Miniaturen hat sie soeben noch für ein Kindergebetbuch des Verlags Boutzon & Berger in Kevelaer herausgebracht.

Nicht minder weit übrigens als im Technischen spannt sich im Ausdrucksmäßigen die Skala der Domizlaffschen Graphik. Sie umfaßt gleichermaßen die sanfteste Innigkeit wie die groteske Keckheit und Kaprize, sie enthält das Einfältigschlichte wie das Raffinierte und erhebt sich in einzelnen Momenten bis zum hymnischen Überschwang der Ekstase.

Die Schlußfrage nach all dem Gesagten, ob nun H. Domizlaffs Begabung mehr plastischer oder mehr graphischer Art sei, ist einstweilen noch nicht zu entscheiden und vielleicht überhaupt müßig. Wir sehen nur, wie in dieser graphisch ausströmenden, leichtflüssigen und ausdruckstiefen Gestaltenwelt das sprudelnde Gestaltungsbedürfnis der Künstlerin sich nach Herzenslust in aller Zwanglosigkeit zu ergehen liebt, um dann immer wieder sich zu gewichtigeren, eindeutig abgeschlossenen Ausprägungen einer plastischen Idee, in monumentalem Material und Format zu konzentrieren. Aber auch diese großplastischen Werke bewahren — ohne damit an Großzügigkeit der Konzeption und Durchführung irgend etwas einzubüßen — einen leisen charakteristischen Anklang an jenes andere allgemeinere Betätigungsfeld der Künstlerin, an die Welt des anmutvoll Zarten und Intimen —, und damit an das im besten Sinn Weibliche einer sonst so männlich starken und kraftvollen Begabung.

WETTBEWERB: HEILIG-GEIST-KIRCHE IN MÜNSTER I. W.

Von AUGUST HOFF

Wieviel vergebliche Mühe, wieviel vertane Arbeit erfordert ein solcher Wettbewerb! Wenn nicht die Hoffnung wäre, unter den jüngeren Architekten neue starke Kräfte zu finden, oder das Problem des Kirchbaues neu begriffen zu finden, oder aber sonst dem Kirchenbau fernstehende tüchtige Baumeister dieser heiligen Aufgabe zuzuführen, ja, dann wäre eine solche Konkurrenz ein Unsinn.

Auch bei diesem Wettbewerb, bei dem 179 Entwürfe einliefen, war die geistige Ausbeute verblüffend gering; eine Feststellung, die man bei den Kirchenwettbewerben für Frankfurt a. M. und für Nürnberg seinerzeit ja auch machen mußte[1]).

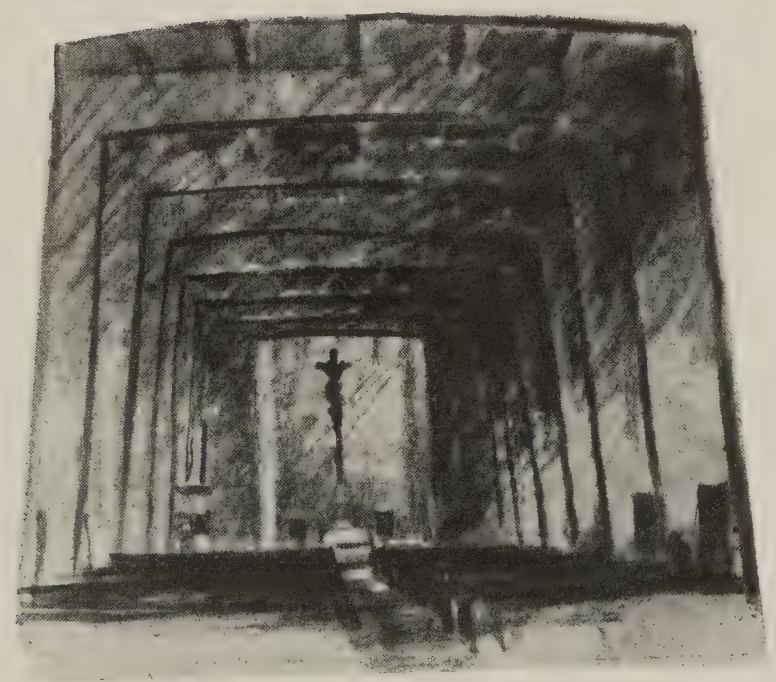
Das Programm dieses Wettbewerbes, offen für alle reichsdeutschen katholischen Baumeister der Diözesen Münster, Paderborn, Köln und Osnabrück, verlangte: auf einem Gelände von ca. vier Morgen eine Kirche von etwa 1000 Sitzplätzen und ebenso vielen Stehplätzen, Pfarrhaus und Küsterwohnung und für später Wohnung für drei Kapläne, ein Vereinshaus, Schwesternhaus und Kindergarten. Ein Kirchturm für fünf Glocken war gefordert. Die Baukosten für Kirche, Pfarrhaus und Küsterwohnung sollten 450000 Reichsmark nicht übersteigen.

Über den Baustil dieser im Außenbezirk der schönen alten Stadt Münster mit ihrer gewachsenen Kultur gelegenen Aufgabe war nichts weiter gesagt, als daß man eine einfache, klare, kraftvolle, der Lage des Bauplatzes angepaßte Lösung erwartete. Es wird — Gott Dank — nachgerade selbstverständlich, daß eine Kirche nur mit neuzeitlichem Formgefühl würdig und künstlerisch, andächtig und beseelt zu formen ist.

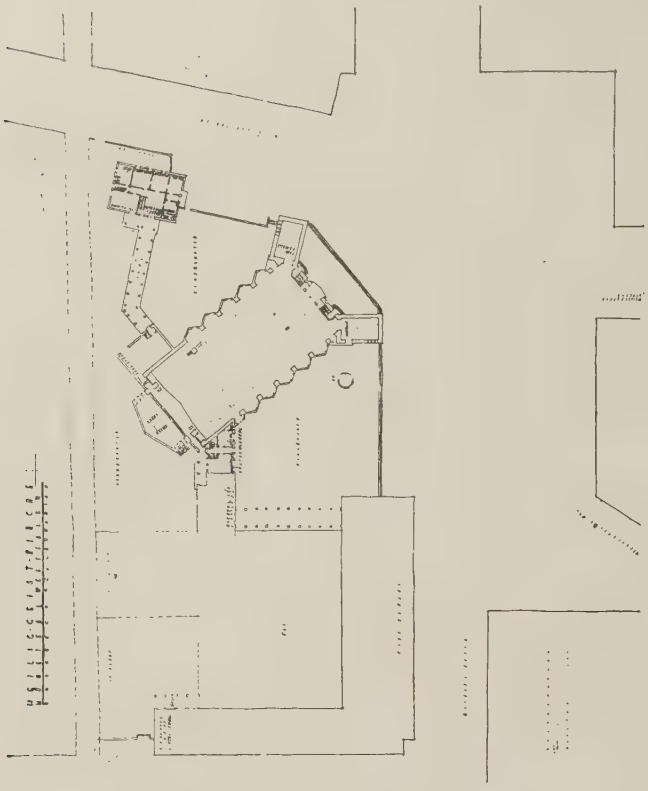
Das Preisgericht bestand aus Prof. Dominikus Böhm-Köln, Prof. Fritz Becker-Düsseldorf und den örtlichen Vertretern Stadtbaurat Schirmeyer, Architekt Tönies und Pfarrer Druffel.

Dem Besucher der Ausstellung der Entwürfe fiel die starke Unsicherheit vieler Einsender auf, das krampfhafte Bemühen, alten erstarrten Schemata durch Aufpfropfen moderner Elemente ein gewinnendes Äußere zu geben. Es bleibt eine leere Fassade wie früher. Wie man bisher meist die einst so tief erlebten und geschauten Andachtsformen

[1]) Vgl. auch laufenden Jahrgang, S. 188; über Frankfurt und Nürnberg vgl. XXII (1925/26), S. 249 ff.



WALTER KREMER-DUISBURG: I. PREIS



KARL WACH-DÜSSELDORF: I. PREIS

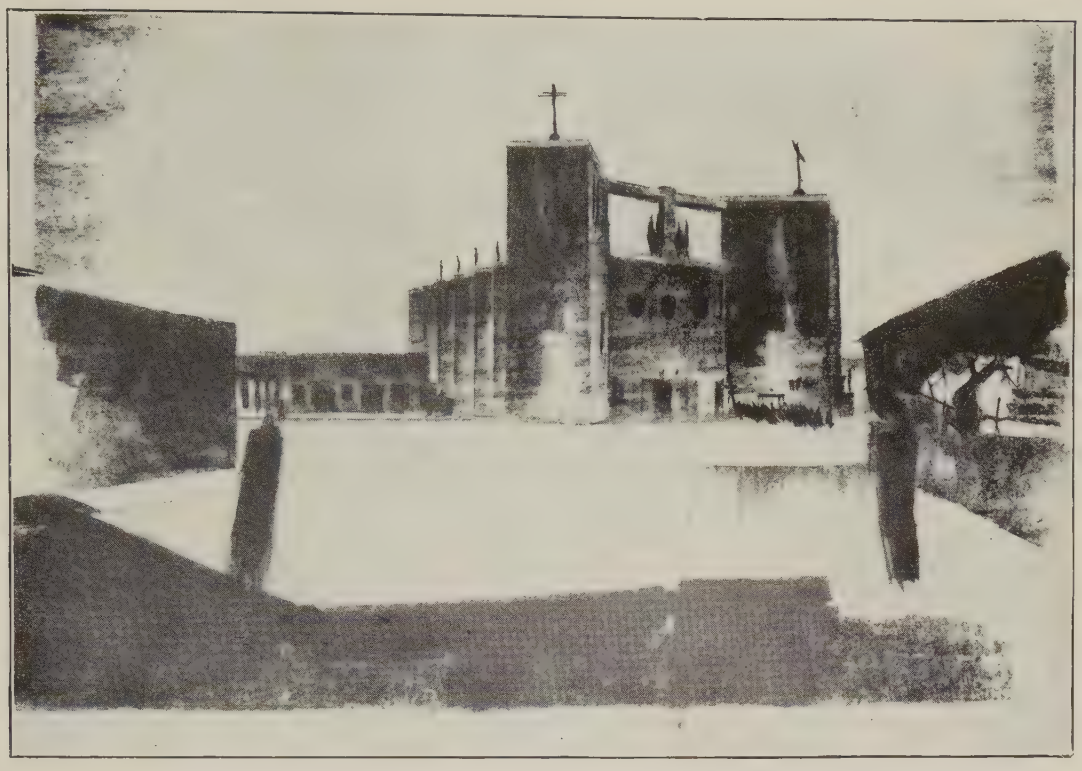
des Mittelalters ehrfurchtslos kopierte, so trifft man heute auf unverstandene Verarbeitung der Kirchenprojekte von Peter Behrens, Körner, Kreis, Fritz Becker und in diesem Falle vor allem von Böhm. Bis auf den Kohlestrich suchten manche dessen Projekten nahezukommen. Wie man früher nicht begriff, wie die Form der gotischen und romanischen Zeit aus der Raumidee und dem kirchlichen Leben wuchs, so übernimmt man ebenso sorglos und unverstanden neue Formen ohne ihren wahren Gehalt.

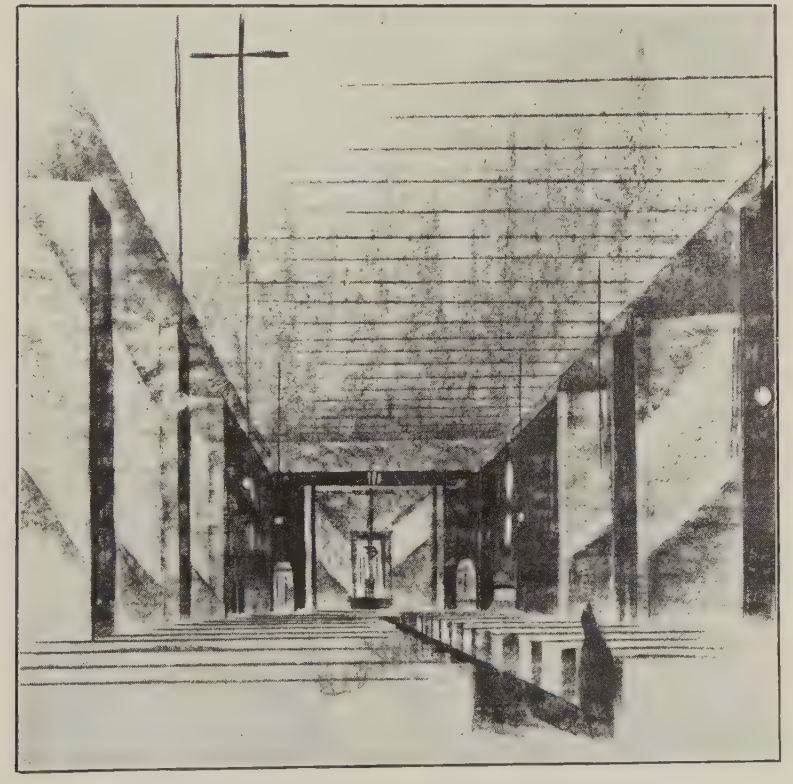
Was die Ausstellung für kirchliche Kunst, die der Verfasser im November vorigen Jahres in Duisburg zusammentrug, an den Projekten der führenden Baukünstler deutlich genug dartat, zeigen die besten Projekte auch dieses Wettbewerbes: unsere Zeit strebt im Kirchbau nach dem Einraum als Sinnbild der im Glauben an Christus wieder geeinten Gemeinde. Die Seitenschiffe werden entweder ganz aufgegeben oder zu schmalen Durchgängen verkleinert. Zugleich gewinnt man damit eine klare räumlich und geistige Spannungsrichtung auf dem liturgischen Höhepunkt der katholischen Kirche, den Opferaltar. Die Opferhandlung wird der Gemeinde sichtbar gemacht und näher gebracht. Der »christozentrischen Idee« dient auch die Lichtführung, die Steigerung — meist ins Helle — des Chorraumes, die verdeckte Lichtführung im Hauptraum. So gewinnt der einheitliche Raum eine Geschlossenheit, die seit der Gotik verloren ging. Die Erstarkung des liturgischen Bauens läßt die Vertiefung des kirchlichen Lebens deutlich werden. Eine liturgische Bewegung verlangt auch ein liturgisches Bauen.

Dem Preisgericht darf man diesmal das Zeugnis geben, die besten Lösungen prämiiert zu haben, wenn man über die Wertung der einzelnen Projekte dann noch geteilter Meinung sein kann.

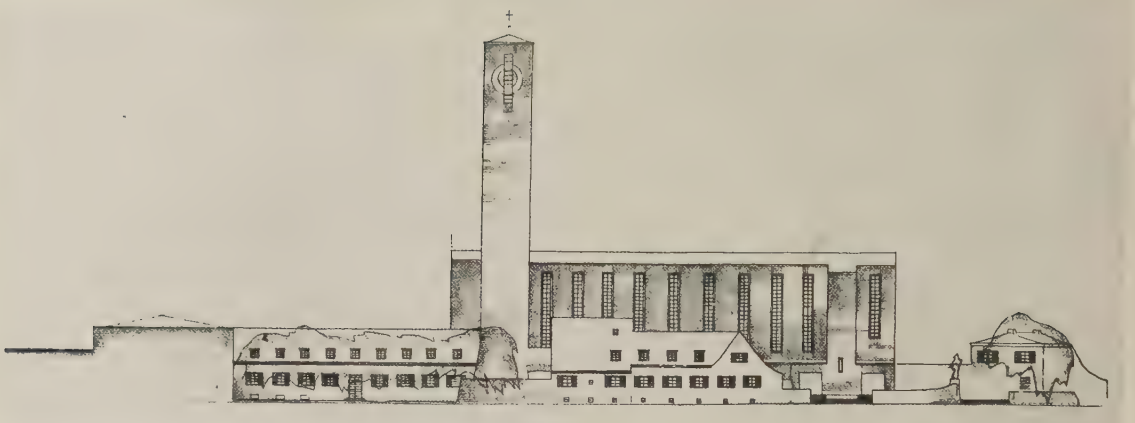
Der mit einem ersten Preis ausgezeichnete Entwurf von Walter Kremer-Duisburg legt die geostete Kirche in die Flucht der Metzer Straße. Die durch die betonten Horizontalen ruhige und schlicht andächtige Anlage hat einen intimen Vorhof zur räumlichen und geistigen Sammlung der Gemeinde vorgesehen. Die Gestaltung des Innenraumes ergibt sich folgerichtig, wahrhaftig und darum würdig aus der Binderkonstruktion. Eine sehr ähnliche Lösung hat Böhm schon früher einmal vorgeschlagen. Solche Übereinstimmung ergibt sich ohne Beeinflussung aus dem naheliegenden konstruktiven Gedanken. Die Verlegung der Beichtstühle in die fein untergebrachten Beichtkapellen zeigt heutiges seelsorgerisches Bestreben, den Kirchenraum möglichst eindeutig auf den Opfergedanken allein hin zu bauen. Kremers Projekt war auch in den Nebengebäuden das solidest durchgearbeitete der Konkurrenz.

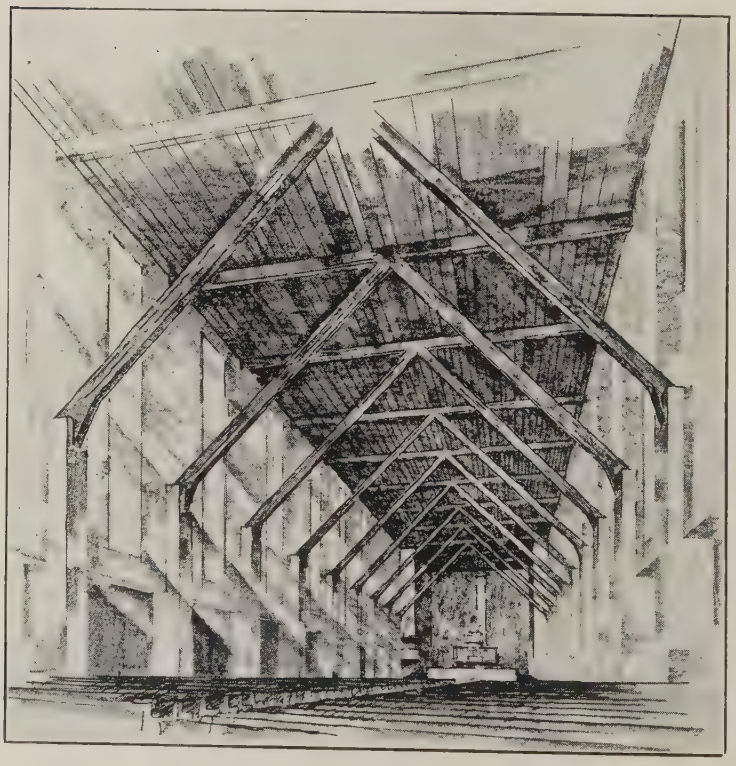
Das rassigste Projekt des Wettbewerbes war das mit dem zweiten Preis ausgezeichnete von Heinrich Bähr-Duisburg. Städtebaulich ist die Lösung mit den beiden Höfen und den starken Akzenten des Turmes und des Langhauses sehr glücklich. Reizvoll wirkt die Verbindung der Höfe unter dem Turm her. Nicht zwingend dagegen ist die Vorlagerung der kleinen Kapelle an der Südseite. Bei Peter Behrens ergab sie sich in dem genialen Entwurf für Essen-Rellinghausen durch die Überbauung der alten Kirchen-





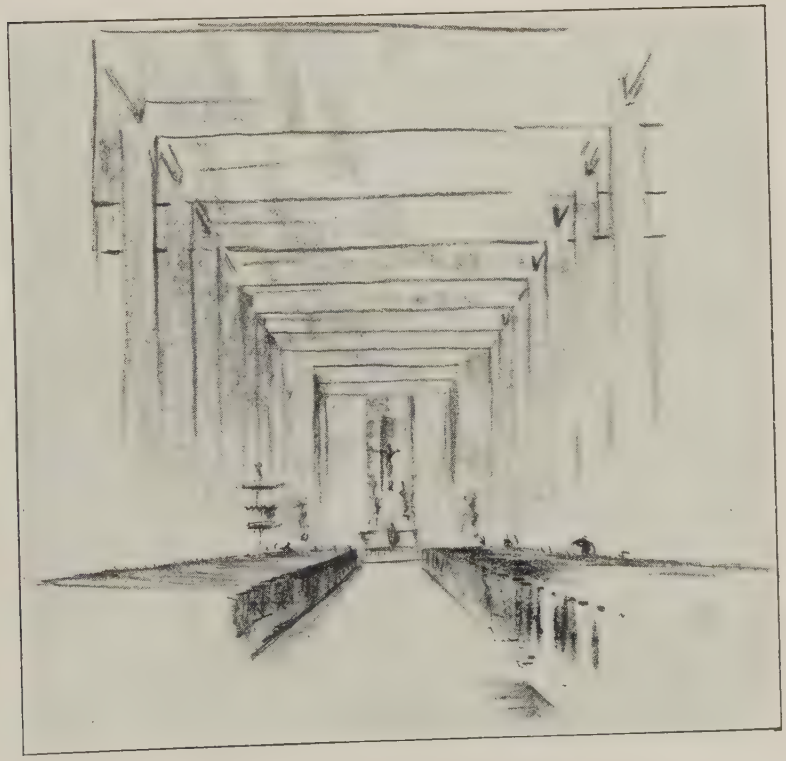
KARL WACH-DÜSSELDORF: I. PREIS





HEINRICH
BÄHR,
DUISBURG

II. PREIS

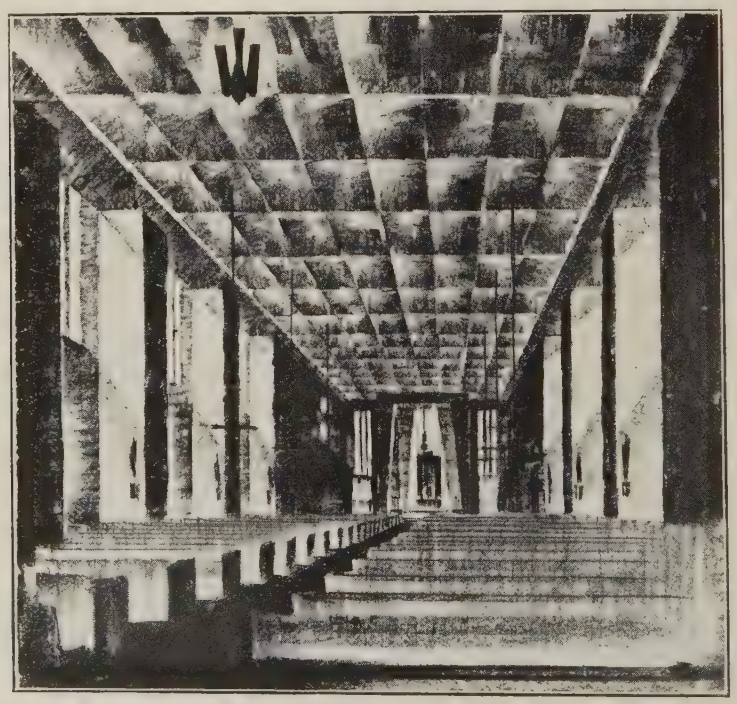


OTTO BONGARTZ-KÖLN: III. PREIS

JOSEF WENTZLER-DORTMUND: ANGEKAUFT

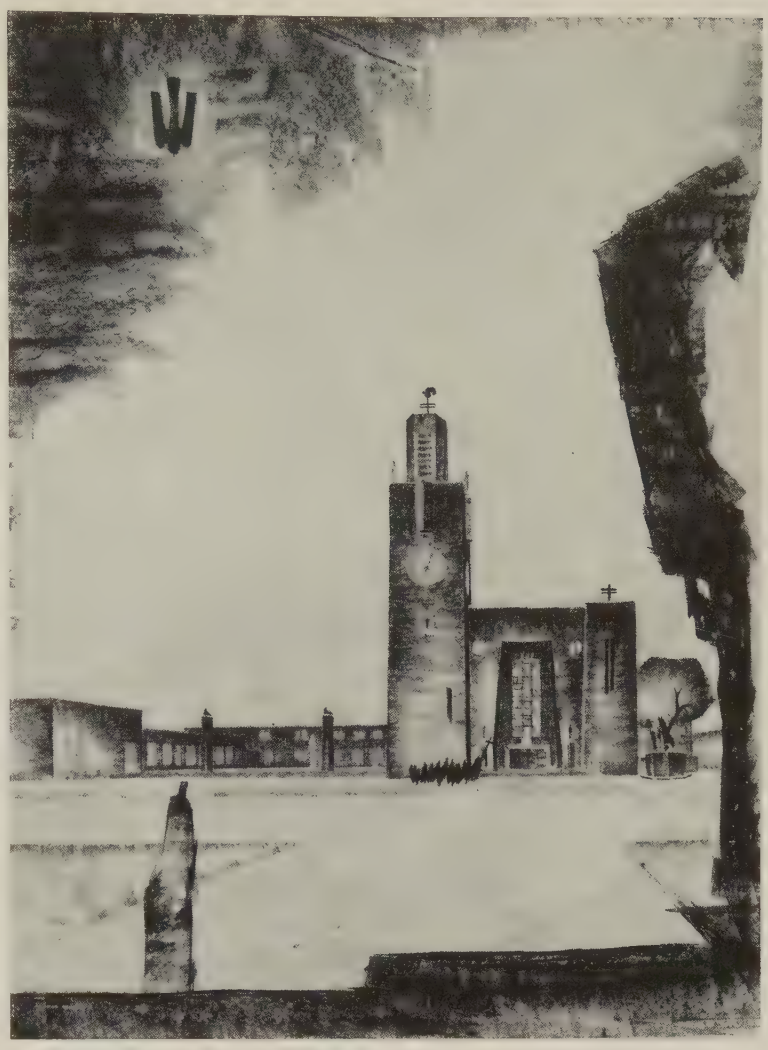
anlage. Auch die Anordnung und Gestaltung der Kaplaneiwohnungen wurden mit Recht bemängelt.

Trotz der weniger glücklichen Darstellung erscheint das Projekt von Otto Bongartz-Köln, das mit dem dritten Preis ausgezeichnet wurde, sehr beachtenswert durch die klare Raumauffassung der Kirche. Die wuchtige Fassade mit den begleitenden Treppentürmchen gemahnt an nordische Gotik. Die dreischiffige Hallenanlage ist in der Problemstellung auch konservativer als die bisher besprochenen Projekte.



KARL WACH-DÜSSELDORF: ANGEKAUFT

Bei dem mit einem ersten Preis ausgezeichneten Entwurf von Professor Karl Wach ist die merkwürdige Übereckstellung der Kirche städtebaulich keine glückliche Lösung. Die weit geöffnete Fassade, die den Strom der Gemeinde einzusaugen scheint, ist eine heute häufiger wiederkehrende Symbolform für die weit geöffneten Arme der Mutter Kirche. Böhm schlug sie vor für St. B. in B., Körner für St. Peter in Essen. Auch die Lichtführung in der Richtung auf den Hochaltar zu in dem einheitlichen Kirchenraum mit den schön bewegten Seitenwänden ist sehr glücklich. In Neu-Ulm zeigte Böhm schon praktisch die hier mögliche Steigerung des Baugedankens.

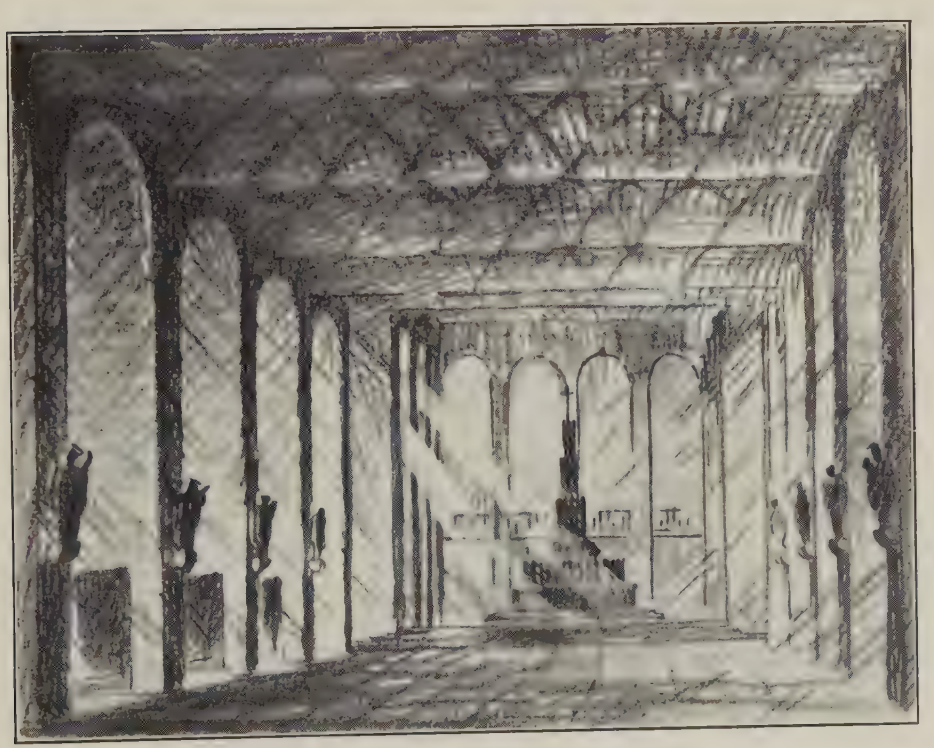


KARL WACH-DÜSSELDORF: ANGEKAUFT

All diesen Projekten ist die Aktivität der Achsenführung auf den geistigen Höhepunkt des Opferaltares hin gemeinsam. Dieser Gedanke setzt sich in der heutigen Kirchenbaukunst mehr und mehr durch. Sei es, daß wie bei dem Projekt von Wach durch die übereckgestellten Türme der Achse der Kirche ein starker Akzent verliehen wird; sei es, daß durch Seitwärtsstellung des Turmes das Langhaus diese Richtung unterstreicht; sei es, daß wie bei Bongartz oder Imhäuser die Achsentendenz stärker wirkt als die Vertikale des Turmes. Auf die eine oder andere Art hatten viele diese Richtungsspannung zum Ausdruck gebracht; es sei auf die Entwürfe von Wentzler-Dortmund, Tietmann und Haake-Düsseldorf, Flerus und Konert-Dortmund nur hingewiesen.

Trotzdem von interessierter Seite wenig begründete Einwände gegen die preisgekrönten Entwürfe in der Presse vorgebracht wurden, ist zu hoffen, daß man die sachlich richtige und einwandfreie Beurteilung eines so gut beratenen Preisgerichts achtet, daß man die Ausführung eines Projektes in Angriff nimmt, das ganz aus unserer Zeit geboren wurde, unsere heutige Opfergesinnung, unsere liturgische Einstellung verkörpert.

HERMANN IMHÄUSER-DÜSSELDORF: ANGEKAUFT



FLERUS UND KONERT-DORTMUND: ANGEKAUFT

Rundschau

Grundsätzliches

KULTURAUFGABE DER CHRISTLICHEN KUNST

Von Josef Kreitmaier, S. J.

Allzusehr haben wir uns daran gewöhnt, der christlichen Kunst rein seelsorgliche Aufgaben zuzuweisen. Daß diese Aufgaben erfüllt werden müssen, darüber sind wir uns alle einig; denn christliche Kunst ist dienende Kunst. Da sie aber doch immerhin Kunst ist und auf diese Bezeichnung Anspruch erhebt, hat sie auch noch eine andere Aufgabe zu erfüllen, deren offenkundige Vernachlässigung die trostlosen Verhältnisse heraufbeschworen hat, unter denen wir leiden. Christliche Kunst ist heute mit dem Merkmal der Minderwertigkeit behaftet, und man kann leider nicht sagen, daß dieses Urteil im ganzen ungerecht ist, da es sich nicht auf die erfreulichen Ausnahmen gründet, sondern auf den Durchschnitt des Geleisteten. In eine umzäunte Ecke gedrängt, entbehrt sie der notwendigen Anregung und Anfeuerung, der kräftigen Nahrung und frischen Luft und muß verkümmern.

Die Kunst — und davon macht auch die christliche keine Ausnahme — gehört zu den Kulturgütern und hat kulturelle Aufgaben zu erfüllen. Es ist klar, daß diese Forderung in erster Linie den Künstler trifft und alle, die sich pflichtgemäß, auch schriftstellerisch, mit Kunst befassen. Der Künstler hat von Gott den Beruf zur Kunst erhalten und damit ein mit Verantwortung belastetes Amt übernommen, über das er einmal ebenso Rechenschaft geben muß, wie der Handwerker, Beamte, Gelehrte über die ihrigen. Es wäre ein folgenschwerer Irrtum, wenn er seine Berufsaufgabe dadurch erfüllt glaubte, daß er Bilder malt, die zwar dem Erbauungszweck genügen, künstlerisch aber bedeutungslos sind. Er darf sich nicht auf das Bibelwort berufen: »Was nützt es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewinnt, aber an seiner Seele Schaden leidet«, denn ein Stück Welt muß jeder von uns gewinnen in seinem irdischen Beruf, und er kann es, ohne daß sein Seelenheil gefährdet wird. Wer könnte etwa einen Handwerker oder Bauern achten, der zwar oft in der Kirche zu finden ist und gerne betet, dabei aber sein Geschäft oder seine Felder vernachlässigt? Die gewissenhafte Erfüllung der natürlichen Berufsobliegenheiten ist, weil von Gott gefordert, auch eine religiöse Pflicht. Darum muß der Künstler seine künstlerischen Fähigkeiten mit allen Kräften zu steigern trachten, und nie wird es für ihn einen Augenblick geben, wo er sagen kann: ich habe nun genug gelernt und brauche das Gelernte nur zu verwerten. Bei solcher Gesinnung würde er im besten Falle ein bloßer Virtuose der Form, während jedes echte Kunstwerk immer wieder von neuem alle geistigen Kräfte auf den Plan ruft und unter Schmerzen zur Welt geboren wird. Er wird auch nie sagen dürfen, daß das Studium der profanen Kunst für ihn keinerlei Bedeutung besitze; denn so wie die Dinge heute nun einmal liegen, wird es schon das rein quantitative Übergewicht der profanen Kunst mit sich bringen, daß wertvolle, auch für die christliche Kunst beachtenswerte Anregungen von ihr ausgehen. Sie hat reine Formprobleme zu lösen und kennt keine Nebenzwecke, die nur zu oft auf Kosten der reinen Kunst erreicht werden. Kunst ist aber ihrem Begriffe nach Formgestaltung, und ein Künstler kann nur sein, wer die Form beherrscht. In dieser Hinsicht darf es einen Unterschied zwischen dem profanen und christlichen Künstler nicht geben, ja die Größe und Tiefe der Ideen, die der letztere zu formen hat, verlangen einen besonders hervorragenden Gestalter. Der christliche Künstler muß darum zu allererst Künstler im vollsten Sinne des Wortes sein, bevor er christlicher Künstler ist; denn in aller Welt kommt zuerst das Wesen, dann die nähere Bestimmung. Aus dem gleichen Grunde verlangen wir mit allem Recht, daß die Bücher katholischer Gelehrter an Gründlichkeit und wissenschaftlicher Methode ganz auf der Höhe stehen, auch wenn es sich um eine aszetische Schrift oder um eine Heiligenbiographie handelt.

Die großen Unterschiede der natürlichen Begabung werden wir freilich nicht aus dem Auge verlieren dürfen. Wer nur zwei Talente empfangen hat, von dem wird niemand den Ertrag von fünf Talenten erwarten. Wenn wir aber das Lebenswerk mancher christlichen Künstler betrachten, dann finden wir nur allzuoft, daß die Fortsetzung nicht dem Anfang entsprach. Außerkünstlerische Einflüsse haben den Baum alsbald in seinem natürlichen Wachstum gehemmt und nur einen Bruchteil der ersten Hoffnungen zur Reife gebracht.

Es sind ganz eigentümliche Verhältnisse, die die Kulturarbeit des christlichen Künstlers so außerordentlich erschweren. Produzent und Konsument stehen sich hier ganz anders gegenüber als in den Dingen des materiellen Lebensbedürfnisses. Wir verlangen vom Schuhmacher oder Schneider durchaus eine gediegene dauerhafte Arbeit, und wenn er sie nicht leistet, gehen wir zu einem andern, der uns besser bedient. Der Besteller christlicher Kunstwerke dagegen, der in den seltensten Fällen über einen genügend geschulten Sinn für künstlerische Werte verfügt, ist leicht mit der Erfüllung des Andachtszweckes zufrieden und verzichtet auf eine höhere künstlerische Leistung. Ja, er fordert oft geradezu das künstlerisch Schlechte und weist das Gute zurück. Was soll da der arme Künstler tun? Läßt er den Geschmack der Menge und die oft so kleinlichen Wünsche seiner Besteller Norm sein, dann leidet die Kunst; folgt er im wesentlichen dem Naturtrieb der Kunst, so werden ihm andere, gefügigere, deren künstlerisches Gewissen vielleicht nie erwacht war oder im Kampf ums tägliche Brot wieder eingeschlafen ist, wirtschaftlich weit zuvorkommen. Es liegt in diesen Verhältnissen eine wirklich tragische Verwicklung. Der Künstler ist zur Kunst in ihrem tiefsten Sinn verpflichtet, und zwar, wie schon bemerkt wurde, auch religiös verpflichtet, während seinen Auftraggeber kein göttliches oder menschliches Gebot zu tieferem Kunstverständnis anhält. Nun wird ja allerdings in normalen Zeiten, in denen eine einheitliche Kultur herrscht, ein reibungsloses Austauschverhältnis zwischen Kunstgeber und Kunstempfänger obwalten. Aber unsere Zeit ist eben nicht normal. Volk und Kunst haben sich getrennt. Die fabrikmäßige Erzeugung religiöser Andachtsgegenstände, mit denen Stadt und Land überschwemmt wird, hat den Geschmack an

neuen originellen und kraftvollen Kunstschöpfungen fast gänzlich zunichte gemacht. So bleibt dem christlichen Künstler zumeist nichts anderes übrig, als entweder auf alle höheren Kunstideale zu verzichten oder auszuwandern, d. h. das Getto der christlichen Kunst zu verlassen und seinen Schöpferdrang auf anderen Gebieten zu betätigen. Und der Kunstschriftsteller, der berufsmäßig auch die christliche Kunst auf ihren Kunstwert und nicht bloß auf ihre religiöse Zweckdienlichkeit zu untersuchen hat, möchte unter den geschilderten Verhältnissen am liebsten seine Feder einer fruchtbareren Aufgabe widmen.

Es ist ein peinliches Dilemma, vor das wir uns gestellt sehen. Sollen wir den Kulturtrieb, den der Schöpfer in die Menschenseelen gepflanzt hat, zum Reservatrecht einer gottentfremdeten Welt werden lassen? Soll in unserm Falle die christliche Kunst lediglich als Wegweiser zum Jenseits gelten, oder soll sie auch ihre irdische kulturelle Aufgabe, die sie mit jeder Kunst gemein hat, erfüllen? Darf der Künstler mit dem Beifall der Gläubigen zufrieden sein, wo er das Mißfallen der Kunstverständigen erregt? Wahre christliche Kunst muß beides leisten, ihre übernatürliche und ihre natürliche Aufgabe: beides liegt schon in dem richtig verstandenen Ausdruck »christliche Kunst«. Jedes der beiden Wörtchen ist von Wichtigkeit, und nur ihr Gleichgewicht verbürgt die von Gott gewollte Harmonie. Der Künstler kann aber auch mit Recht erwarten, daß sein hohes Streben nicht überall auf Vorurteile und Mißtrauen stößt, und daß der Auftraggeber kirchlicher Werke, falls er sich selber eine Unterscheidung von Qualitätswerk und Scheinwerk nicht zutrauen darf, sachkundige und vertrauenswürdige Leute um Rat fragt, bevor er die kirchlichen Mittel für wertlosen Kitsch verausgabt. Sonst bleibt es endgültig dabei, daß der Ehrentitel der Kirche als »Förderin der Künste« der Vergangenheit angehört und nichts weiter mehr ist als eine schöne Erinnerung. T. C. K.

Berichte aus Deutschland

GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST MÜNCHEN

Ein Hauptanziehungspunkt der Februarausstellung am Wittelsbacherplatz war eine Kollektion Farbstudien von Glasfenstern französischer Kathedralen. Wilhelm Pütz-Solln, der Leiter der Vereinigten Südd. Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, hat sie von einer Studienreise zu den großen französischen Kathedralen als köstliche Ernte mitgebracht. Einer spezifisch einmaligen Seelenstimmung entsprossen, in innigster Verbindung mit der französischen Gotik geworden, hat diese Kunst der Glasmalerei zu einem ebenso einmaligen Höhepunkt geführt. Man ist in der Gegenwart nicht mehr so naiv, nach diesen Mustern einfach daraufloszukopieren. Vorbilder für uns können sie nur in dem Sinn sein, daß man sich bemüht, abgesehen von allem Handwerklichen und Technischen, das eigene Wesen an ihnen zu messen und, wenn auch im gebührenden Abstand, Eigenes zur Entfaltung zu bringen. Pütz ist es in seinen treuen und liebevollen Aquarellen vor allem um den Reiz der Farben-Zusammenstimmung und -Anordnung zu tun, wie ja auch die Fenster selbst das Figürliche stark in den Hintergrund treten lassen. Vor allem in den Studien aus Chartres oder in der Orgelrose von Notre Dame in Paris dringt man zum Wesentlichen dieser »gemalten Gedichte«, zum Erlebnis voll magisch-mystischer Schauer vor. — Kartons zu einem Kreuzweg erweisen Pütz als geschmackvollen, gemäßigt-modernen Künstler.

Franz Klemmer läßt in seiner Vogelpredigt in Öltempera auf Goldgrund die Welt des Realistischen mit dem bunten Geschwirr der Vögel sich scharf von der mystischen Goldhelle des Himmels abstechen, ein Kontrast, der noch durch den plastisch gehobenen Nimbus des Heiligen verstärkt wird. Neben gut komponierten Teilstücken aus einer Kreuzigung zeugten auch noch interessante Rötelstudien für die gediegene Arbeitsweise des Künstlers. — Daß die Kunst barocker Deckenmalerei mit ihren mannigfachen Erfordernissen an Komposition, Perspektive und Scheinarchitektur immer noch bei uns im Süden gut vertreten ist, bewiesen verschiedene Entwürfe von Otto Hämmerle-Solln. Auch farbig gut angelegt standen sie auf einer angenehmen künstlerischen Höhe, während ein Selbstporträt hinter dem guten Bildnis des Dr. L. zurücktrat. Von Albert Figel sprach vor allem eine »Madonna im Grünen« durch koloristische Reize an, ohne daß das kompositorische Element vernachlässigt war. So ergab sich ein schöner Gesamteindruck, den er in der »Madonna in den Rosen« trotz mancher Einzelschönheiten in dieser Ausgeglichenheit lange nicht erreichte. Von den Bronzen war Ludwig Sonnleitners »Heilige Familie«, eine ganz eigenartige Komposition, hervorzuheben. Paul Hinkeldeys »Verlorener Sohn« stellt, statuarisch ausdrucksvoll, den Übergang zur Madonna von Joseph Amberg-Würzburg her. Amberg hat einige entfernte Verwandtschaft mit Ruth Schaumann, ohne sie an Unmittelbarkeit des seelischen Ausdrucks zu erreichen. Mit anständigen Majoliken waren Franz Bürgerling und Kath. Hock vertreten, sehr hübsch und zart die Krippen-Wachsfiguren Gutrun Hullers, dann Eugenie Berner-Langes »Singende Engel«. Maria Augustin erfreute durch hübsche Radierungen für Heiligenbilder usw., ein Gebiet, in dem unsere Graphiker mancherlei Anregungen bringen könnten. Ich möchte nicht verfehlen, in diesem Zusammenhang an Hannes Ritscherts kleine Holzschnitt-Beichtzettel zu erinnern. An Stelle des — man darf es ruhig sagen — oft immer noch abscheulichen Kitsches, der sich in dieser Abteilung des kirchlichen Kunstgewerbes breitmacht, findet sich hier bescheiden-sachliche Arbeit, die, auch im Format entsprechend, den geistigen Zusammenhang mit der Osterbeichte durch die Darstellung des Kruzifixus in dieser herb-kräftigen Technik viel besser herstellt, als auf ein Minimum verkleinerte, farbig notwendig mangelhafte Wiedergaben irgendeines großen Tafelbildes.

In der März-April-Ausstellung ist Ritschert mit handgeschriebenen Kanontafeln vertreten, die von guter Einfühlung in mittelalterliche Schreibkunst zeugen, ohne im übrigen so lesbar zu sein, wie es der nicht mehr ängstlichen Geheimhaltung der heiligen Texte in der Gegenwart vielleicht eher entsprechen würde. Sehr schön dagegen ein größerer Originalholzschnitt, Sancta Dei Genitrix. Ansprechend, mehr durchschnittlich Originalradierungen von Hans Röhm. Mit einer Kollektivausstellung tut Lissy Eckart erneut den großen Umfang ihrer künstlerischen und kunstgewerblichen Arbeit kund. Die Terrakottareliefs bewegen sich

im Bezirk einer gemäßigt sanften lyrischen Empfindung, die immer durch ausgeglichene Komposition und ein feines Linienspiel wohltut ohne besonders zu erregen. Ihre Plaketten, Medaillen, Anhänger sind als handwerklich sauberes, geschmackvolles Kunstgewerbe klassizistisch anständiger Haltung bekannt. Erfreulich waren einige Terrakotta-Porträtköpfe, die an Unmittelbarkeit des Wurfs voraus hatten, was ihnen an Vertiefung mangelte.

Carl Kahl scheint mir, bei aller beachtenswerten Höhe seiner durchschnittlichen Leistung, zu jener Gruppe von Künstlern zu gehören, deren Kraft trotz aller liebevollen und gewissenhaften Bemühungen um die große plastische Form mehr in kleineren kunstgewerblichen, dekorativen Arbeiten den Höhepunkt ihrer Leistungsmöglichkeiten erreicht. Das imitatorische Moment (Lehmbruck!) der Gesinnung macht sich beim Beschauer mehr geltend, als es einem lieb wäre. Eine gewisse Verflüchtigung des Haptisch-Körperlichen, eine Primitivität nicht aus der Fülle, sondern aus einem gewissen Mangel an Totalität, ein allzu starkes Absehen vom unmittelbaren, sinnenhaften Erlebnis der Körperlichkeit zugunsten einer etwas müden Spiritualität, ein sehr verdünnt fließender Impetus des Gestaltungsdranges — das wären so einige Momente, die dagegen grundsätzlich angeführt werden können. Im einzelnen ist mir eine Leistung wie das höchst simple, aber gerade dadurch nicht unmonumentale Taufbecken viel lieber als der Leuchter. Und dieser wiederum oder die große Vase aus Terrakotta trotz einiger wie aufgeklebten, modisch-dekorativen, nicht formal bedingten Verzierungen bedeutet an und für sich mehr als die Terrakotta-Plastiken. Majolika als Material für Plastik schränkt die Möglichkeiten von vornherein auf das nur Kunstgewerbliche ein. Dementsprechend vermögen diese Arbeiten Kahls am meisten zu befriedigen. Wie wenig Gefühl für Relief-Gestaltung heutzutage latent wirksam ist, zeigen die beiden Terrakotta-Tondis: nicht nur beim Christus am Kreuz, sondern vor allem beim Abendmahl stellt sich jene unangenehme Empfindung des Herausfallens aus der Tiefe in den Raum ein, die den Betrachter beunruhigt. Mehr vermieden ist diese Gefahr bei den Kreuzwegstationen, die zum Teil recht gut sind. Willi Schmid

Berichte aus dem Ausland

DIE JÜNGSTEN KATAKOMBENFORSCHUNGEN IN ROM

Eine der frühesten Urkunden über das unterirdische Rom, die „Notitia Ecclesiarum Urbis Romae", ein Itinerarium (Reisebuch) aus der Mitte des 7. Jahrhunderts, enthält die genaue Beschreibung eines Katakombennetzes, das sich von der Villa Borghese, dem berühmten römischen Park, gegen die antike Via Salaria hin erstreckt. Hier, wo das moderne Rom sich gewaltig streckt und dehnt und neue Quartiere wie Pilze aus dem Boden schießen, die an ästhetischer Belanglosigkeit denen anderer Weltstädte um nichts nachstehen, ist durch Zufall die alte christliche Begräbnisstätte wiedergefunden worden, die die alten Quellen als Coemeterium des Märtyrers Pamphilus bezeichnen und die von dem berühmten Katakombenforscher G. B. de Rossi (1822—1894) lange vergeblich gesucht wurde. Auch die alte Treppe, die mit nicht weniger als 70 Stufen unmittelbar von der Via Salaria vetus in die schauerliche Tiefe führt, ist wieder zum Vorschein gekommen. Die Pamphiluskatakomben, die von allen römischen Katakomben am tiefsten gelegen sind, ziehen sich durch drei Stockwerke hindurch, deren ältestes schon im Altertum zugeworfen wurde und erst jetzt wieder freigelegt wird. Obgleich einer jüngeren Zeit angehörend als die Katakomben der Domitilla und des Praetextatus, sind die steinernen Verschlußplatten der Einzelgräber (loculi) nicht einfach eingefügt, wie man es dort überall findet, sondern mit einem dichten Bewurf vermauert, worauf in roten Buchstaben die Inschriften aufgemalt sind, was man bisher nur in den jüdischen Katakomben an der Via Portuense feststellen konnte. Von großem archäologischen Interesse ist die Auffindung einer Krypta, die als Refrigerium, d. h. Rekreationsraum, diente, wodurch die uralte Sitte des Totenschmauses, der sich als Ritus in nächster Nähe der Verstorbenen vollzog, eine bisher nicht nachgewiesene Bestätigung erfährt. Künstlerisch wertvoll ist eine ausgemalte Totenkammer (Cubiculum), die in den bogenförmigen Nischen oberhalb des Grabes, den sogenannten Arcosolien, ein Bildnis des bärtig dargestellten Guten Hirten trägt, zwei Lämmer zu seinen Füßen, ein drittes auf seinen Schultern liegend. — Eine andere Szene schildert Noah in der Arche, auf die sich die Taube mit dem Ölzweig niederläßt; zwei prachtvoll gemalte Pfauen, Sinnbilder der Auferstehung und der himmlischen Herrlichkeit, rahmen das Ganze ein.

Die Gräber der Märtyrer Phamphilus, Candidus, Quirinus und andere, von welchen die Quellen berichten, sind bisher noch nicht aufgefunden worden, doch harren noch zahlreiche weitere Stollengänge der Aufdeckung, so daß der verdienstvolle Leiter der Ausgrabungen, Dr. Enrico Josi, mit Bestimmtheit auf ihre Freilegung rechnet. Fritz Rose

Forschungen

EIN NEUENTDECKTES ALTWESTFÄLISCHES PASSIONSBILD AUS DEM 14. JAHRHUNDERT

Die Zeit der großen Funde und Entdeckungen wertvoller Altertümer ist vorbei. Systematisch haben in den letzten Jahrzehnten die Kunsthändler, Sammler und Museumsleute die Flecken und Dörfer, die Schlösser und Kirchen, die Bauernhäuser und Böden abgesucht und eingesammelt, was zu holen war. Wirklich wertvolles und unbekanntes Kunstgut heute aufzustöbern, dazu gehört viel Spürsinn und noch mehr Glück.

Um so erfreulicher ist ein Fund, der dem verdienstvollen Kunstsammler Willi Pieper aus Soest zu danken ist und der ein bisher unbekanntes Tafelgemälde, höchstwahrscheinlich westfälischer Schule, wieder an den Tag gebracht hat. Der Entdecker hat über das Gemälde, das er in Wehrden, Kreis Höxter, aufgefunden hat und das mutmaßlich aus der Klosterkirche von Brenkhausen stammt, schon in der Zeitschrift des Vereins für die Geschichte von Soest und der Boerde (H. 41, 1926) berichtet. Es handelt sich um ein wundervolles Kreuzigungsbild mit Goldgrund, das von hervorragender Meisterhand etwa um das Jahr 1380 geschaffen wurde. Leider ist die Farbschicht der Eichenholztafel an einigen Stellen stark abgebröckelt und zerstört, insonderheit der Kopf des Kruzi-

fixus und die ihn umschwebenden Engel, so daß erst verständnisvolle Betrachtung die Bedeutung und einstige Schönheit des Werkes voll erfassen läßt. Eine ausgezeichnete und vorsichtige Restaurierung durch den Bonner Konservator Hiernonymi hat aber jetzt das Bild vor weiterem Verfall bewahrt.

Was das Gemälde für die westfälische und altdeutsche Kunstgeschichte so wertvoll macht, ist die Seltenheit alter Tafelbilder vor 1400. Gerade für die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts fehlt es uns an Denkmälern, die die Entwicklung der Malerei in jenen Jahrzehnten verfolgen lassen. Der Kölner Klarenaltar (um 1370) und Hamburgs Petrialtar von 1379 stehen in der Kunstgeschichte fast einzig da. Ganz überraschend setzt dann zur Jahrhundertwende in den deutschen Landen eine Blüte der Malerei ein, deren Vorstufe und Entfaltung vielfach noch nicht recht erklärt ist. Da ist jedes einzelne Gemälde aufschlußreich für die Einfluß- und Stilfolge, und so kommt auch dem neuentdeckten Passionsbilde eine ungeheuere Bedeutung für die Erschließung kunstgeschichtlicher Zusammenhänge zu. Für Westfalen ist es noch besonders wichtig, weil es mit höchster Wahrscheinlichkeit hier entstanden ist und einen Übergang zu der erstaunlichen Meisterschaft des großen Künstlers Konrad von Soest bildet.

Es Meister Konrad selbst zuzuschreiben, wie es der Entdecker ursprünglich in seinem erwähnten Aufsatz versucht hat, dagegen sprechen doch gewichtige Gründe. W. Pieper hat denn diese Annahme in einer gemeinsamen Untersuchung mit dem Verfasser dieser Zeilen auch wieder fallen lassen. Es wird sich nämlich vielmehr um einen Vorgänger Konrads handeln, der ihm allerdings fast ebenbürtig ist, soweit man das nach dem einen Fragment von seiner Hand schließen darf. Gewisse Einzelzüge, insbesondere bei der Gruppe des Hauptmanns und der Juden auf der rechten Seite der Kreuzigung, deuten unbedingt auf einen westfälischen Meister hin, der aber eine Generation älter als Konrad gewesen sein dürfte. Seine ganze Kompositionsart zeigt sonst bedeutende Abweichungen von der späteren westfälischen Schule: die Gruppe der Marien zur Linken des Kreuzes ist stehend wiedergegeben, während wir sie nachher auf westfälischen Bildern gelagert finden. Die Knie der Gekreuzigten sind hochgezogen, die Kreuzbalken sind alle horizontal gezeichnet. Wunderbar hoch ist das Kreuz des Erlösers in den Goldhimmel gestellt und tief ist zur Erhöhung der Wirkung gerade in der Mitte die Linie des hügeligen Horizonts herabgezogen. Zu Füßen des Kreuzes taucht dann noch ein Mann (Stephaton?) mit Eimer und Stange auf, der ebenfalls in der westfälischen Kunst höchst selten ist und nach seiner Gestaltungsform vielleicht niedersächsischen Charakter verrät. Der Kunsthistoriker kann aus allen genannten formalen Momenten mancherlei Schlüsse ziehen, die auf ferne Einflüsse hindeuten, und kann die mannigfachen kulturellen Strömungen der mittelalterlichen Malerei hier aufspüren. Denn zweifellos bestätigt die Tafel, daß schon vor 1400, vor Konrad und dem Meister des Triumphkreuzes von St. Patrokli, tief wirkende künstlerische Beziehungen Westfalens zu Italien (Siena), Burgund und Prag bestanden haben müssen. Darin liegt der unschätzbare geschichtliche Wert der Tafel. Aber auch der Kunstfreund und Laie wird das Gemälde und die hohe Kunst des alten Meisters mit inniger Freude betrachten: die Harmonie der satten Farben, die schmerzvolle Zartheit der Mariengruppe, die prächtigen Charakterköpfe der Männer, die köstlichen Englein und die künstlerisch fein durchdachte rhythmische Komposition der Kreuze.

KALVARIENBERG
WESTFÄLISCHER MEISTER, UM 1380

Es wäre zu wünschen, daß dieser kostbare Schatz bald einer öffentlichen Sammlung einverleibt würde. Wie man hört, interessiert sich das Wallraf-Richartz-Museum in Köln für das Bild, da es von einzelnen Forschern als ein Werk der Kölner Schule angesprochen wird.

W. van der Briele

Nachschrift. Das Tafelgemälde ist inzwischen schon auf den Markt gekommen und am 14. Dezember 1926 auf der Auktion bei Math. Lempertz, Köln für 95 000.— Reichsmark von dem Frankfurter Kunsthändler Rosenbaum ersteigert worden. Im Katalog Nr. 247 der Auktion war es als »Kölnischer Meister um 1370, dem Meister des Clarenaltares nahestehend« bezeichnet. Demgegenüber bleibt der Verfasser bei seiner oben skizzierten Auffassung, die auch von namhaften Museumsleitern und Kunstgelehrten geteilt wird.

Denkmalpflege

DIE TAGUNG FÜR DENKMALPFLEGE 1927 UND DER MAINZER DOM

Mit Rücksicht auf den Stand der Arbeiten am Mainzer Dom, wohl der umfangreichsten, schwierigsten, verantwortungsvollsten und vor allem lehrreichsten Sicherungs- und Wiederherstellungsarbeiten seit Jahrzehnten, tagte vom 3. bis 5. März in Mainz ein außerordentlicher Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz, um dort diese einzigartige, sich selten bietende Gelegenheit zum eingehenden Studium der Restaurie-

rungsarbeiten zu benützen und in einer Aussprache an Ort und Stelle für die Klärung der noch schwebenden künstlerischen, technischen und kunsthistorischen Probleme wertvolle Ergebnisse zu zeitigen. Architekten, Kunstgelehrte und Denkmalpfleger hatten sich in dreifacher Anzahl, als man erwartete, dort eingefunden.

Was man vorfand, waren überall furchtbare und erschütternde Zeichen der Vergänglichkeit an diesem für die Ewigkeit gebauten Kunstdenkmal. Die Fundamente unterhöhlt, Gewölbe gesprungen, Abweichungen an den Mittelschifffpfeilern, die oben in der Höhe der Kämpfer über 25 cm hinausgehen, auch die Gurtbogen unter der Westvierung zerrissen, und im Westchor ein durchlaufender Mauerspalt, so groß, daß man beide Arme hineinstecken konnte. Am Außenbau allenthalben abbröckelndes Gestein, die Zierteile oft herabgefallen oder zersplittert. Dem Reiche, Staat und Stadt, dem Domkapitel und Bischof ist es zu danken, daß vor zwei Jahren die nötigen Mittel flüssig wurden, vorerst 3 Millionen Mark, die es erlaubten, ernsthaft an die Instandsetzung heranzugehen. Nach hartem, langwierigem Bemühen und mühseligem Arbeiten kann der Dom nun als gerettet gelten. Schon 1909—16 hatte man am Dom gearbeitet, denselben untersucht und die Gefahr klar erkannt. Um so eifriger arbeitete man seit Januar 1925 an den Rettungsarbeiten, und es erscheint fast unverantwortlich, daß man mit diesen nicht früher einsetzte. Die Größe der Gefahr ersieht man am besten aus dem Umstande, daß die Fundamentmauer der Nordseite auf der ganzen Länge und in der ganzen Breite unterhöhlt war. Veranlassung war die Pfahlgründung des Domes, denn beim Anlegen der Fundamente fand man keinen festen Boden und schuf denselben durch Holzpfähle in Gestalt von 1 m langen Piloten zur Verdichtung des Untergrundes. Solange die Pfähle vom Grundwasser umspült waren, erfüllten sie ihren Zweck. Mit der Senkung des Rheinspiegels und der Anlage von Kanalbauten war aber das Grundwasser zurückgegangen und die Pfähle vermodert. So entstanden unter den Fundamenten Hohlräume bis zu 40 cm und die nördliche Fundamentmauer hing in einer Länge von 60 m vollständig in der Luft. Die Grundmauern sind durch neue Betonfundamente von 3 bis 3½ m Tiefe unterfangen worden. Durch vier Arbeitsschächte, an der Innenseite der Mauer angelegt, sind 10000 cbm Beton mit der größten Schnelligkeit, aber auch mit aller Vorsicht unter das alte Fundamentmauerwerk eingebracht worden, um so eine direkte Einsturzgefahr zu beseitigen, denn die geringste Erschütterung konnte verhängnisvoll sein. Von den Sohlen der Schächte aus gingen Stollen bis unter die alten Fundamente, so daß man heute noch die ganze Anlage besichtigen kann. Von einer vorherigen Abstützung mußte abgesehen werden, weil man fürchtete, im Bauwerk Bewegungen hervorzurufen, die es zum Einsturz hätten bringen können. Die Lage war anfangs so unbehaglich und das Bangen in dieser unter dem drohenden Einsturz schreckhaften Umgebung so mächtig, daß die Arbeiter sich weigerten, in die Schächte zu steigen, wenn nicht die Verantwortlichen ihnen vorausgingen. Bei der Durchführung all dieser Fundierungsarbeiten mußte möglichst der Auftrieb des Grundwassers vermieden werden, weil dadurch leicht die Sandschicht in Bewegung kam und so die anschließenden Bauteile gefährdet wurden. Außer den Schäden im Aufbau des Domes, die durch Setzungen und Ausweichungen infolge der alten Gründungsweise entstanden sind, sind noch andere bedeutendere festgestellt worden, deren Ursachen in statischen und konstruktiven Fehlern liegen. Auch der Ostturm, im vorigen Jahrhundert erneuert, hatte infolge Kuppelschub und Windkräften starke Schädigungen. Das innere Auflagemauerwerk war total zerstört. Durch Flacheisenanker in der Galerie und Eisenbetonringanker an der Auflage des eisernen Chorringes wurde eine gleichmäßige Verteilung der Lasten auf das Mauerwerk erzielt. Große Teile des Quadratsteinmauerwerkes an der Außenseite der Hochschiffwände hatten sich gelöst. Mittels Betonspritzverfahrens (Torket) wurde das Mauerwerk widerstandsicher hergestellt. Bis zu vier Atmosphären Druck wird das flüssige Zement gegen das mit demselben Apparat vorher gereinigte und angenäßte Mauerwerk geschleudert.

Das schwierigste Werk war die Sicherung des Westturmes. Hier waren im Dachgeschoß Risse vorhanden, die, wenn sie nach innen gingen, auf die statischen Verhältnisse von schwerwiegendstem Einfluß sein konnten. Genauere örtliche Untersuchungen im Innern ergaben, daß die Übergangszwickel vom Viereck ins Achteck vollständig abgerissen waren, so daß eine Mitwirkung dieses Zwickelmauerwerkes bei der Übertragung der Turmlasten auf die Vierungspfeiler ausgeschaltet war. Infolgedessen sitzt die gesamte Turmlast auf den vier Gurtbögen und zwar hauptsächlich in den Viertelpunkten, da an diesen Stellen die übereck stehenden Tambourbögen ihre Last abgaben. Jeder Gurtbogen hat nahezu 2000 t zu tragen. Hierbei entstanden Spannungen, die über die zulässigen Werte vielfach hinausgehen und durch Überlastung der Gurtbögen an denselben zu so starken Zerstörungen führten, daß man für den Bestand des Turmes fürchten mußte.

Es wurde die Frage ernstlich erwogen, ob der Turm nicht am zweckmäßigsten abzutragen sei. Um die immer vor Augen stehende Gefahr eines Einsturzes zu vermindern, erfolgte zunächst auf Grund statischer Untersuchungen eine möglichst rasche Einrüstung der Vierungsgurtbögen mit eisernen Lehrbögen. Gleichzeitig wurde das zerstörte und zerrissene Eck- und Zwickelmauerwerk durch hydraulische Injektion von Zementmörtel unter 3 bis 5 Atmospären Druck wieder in tragfähigen Zustand versetzt. Wenn man an Ort und Stelle sich all diese Dinge erklären läßt und einen vollen Einblick in all die Probleme erhält, die da oben namentlich in der Kuppelzone zu lösen waren, wird man gepackt von diesem Erlebnis voll Spannung und Ehrfurcht. Geheimnisvolle Gesetze, die mit der Architektur des Weltalles verwebt zu sein scheinen, durchschauern einem und die Schönheit dieser hohen Mathematik in der Kunst des Statikers wirft ein verklärendes Licht auf die Genialität des Architekten. Architektur und Denkmalpflege vereinigen sich hier mit der Wissenschaft der Statik, um möglichst das Gesicht der Vergangenheit in treuer Dienstbereitschaft auf Jahrhunderte hinüberzuretten.

So ist der Mainzer Dom als Bauwerk wohl gerettet, aber neue Aufgaben harren bei der Fertigstellung des inneren Ausbaus. Voll und ganz konnte die Tagung der statischen Sicherung einmütig zustimmen. Gegen Einzellösungen wurden hie und da Einwände laut. Bei der statischen Sicherung war ja kein Augenblick zu verlieren, deshalb tat dringlichste Eile not. Mit dem amerikanischen

System der anderen Arbeitsbeschleunigung aber konnte man sich nicht einverstanden erklären. Man möge sich Zeit lassen und jener Schematisierung ausweichen, die leider schon bei der Behandlung der Außenmauern am Westbau und in der Steinbearbeitung im Innern des Domes, den man zu einer Bauhütte umgestaltete, Platz gegriffen hat. Der Fußboden des Domes ist um 46 cm gesenkt worden, so daß die Säulenbasen zweifelsohne zugunsten der Gesamtwirkung wieder sichtbar sind. Leider ist zum Schutze der kostbaren Kunstdenkmäler im Innern nicht die Sorgfalt aufgewendet worden, die hier heiligste Pflicht gewesen wäre. Man hat die Denkmäler zwar seitlich verschalt, aber gerade ihre Vorderseite ist der Einwirkung des Staubes und der Steinsplitter leider nicht entzogen und das kostbare Chorgestühl mit der herrlichen Patina des Holzes ist ohne Schutz seit Jahr und Tag dieser schädlichen Einwirkung ausgesetzt. Gewiß soll die zeitgenössische Kunst auch bei einem solchen Werk nicht völlig ausgeschaltet werden, aber der neuen Bischofsgruft sieht man doch zu sehr Übereilung an. Sie ist nüchtern wie ein Abstellraum und unwürdig ihrer Umgebung und Bestimmung. Man hörte Kritiken wie »Posthalle mit Schließfächern«. Die Frage des Marktportales mit seinen prachtvollen Willigisflügeln fand eine befriedigende Lösung. Auch der Freilegung des Leichhofportales, eines der reichsten rheinischen Portale aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts mit einer besonders wertvollen plastischen Gruppe, kann man beistimmen. Daß mit der Senkung des Fußbodens auch die Tieferlegung der Altarmensen in den Seitenschiffen erfolgte, ist außerordentlich bedauerlich, zumal dort eine Anzahl kostbare Altäre in ihrem Aufbau vollkommen zerrissen werden. Ein anderes Problem ist die Ausmalung bzw. Tönung des Domes, für die drei Künstler in Vorschlag gebracht sind: Professor Lünnemann-Frankfurt a. M., Ludwig Peter Kowalski-Breslau und Meyer-Speer-Karlsruhe. Hier muß ganz entschieden vor jeglicher Übereilung gewarnt werden. Vielleicht könnte man in einigen Kapellen mit Figurenmalerei versuchen. Im übrigen aber kommt hier nur ein Wettbewerb in Betracht, der wirklich eine Auswahl unter den fähigsten deutschen Malern, die auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst bereits ihre Probe bestanden haben, möglich macht. Warum wird zu allen diesen wichtigen Fragen nicht die Tagung für christliche Kunst, eine Organisation, der die führenden Geister auf diesem Gebiete angehören, zu Rate gezogen, zumal auch in den Verhandlungen der Tagung für Denkmalpflege immer dieser innere Zwiespalt hervorleuchtete, der zwischen den kultischen Bedürfnissen und der Forderung der Denkmalpflege besteht und ohne Mitwirkung und Mitarbeit einer Organisation wie die Tagung für christliche Kunst schwerlich gelöst werden wird. Überaus reich sind auch die Funde, die bei den Domarbeiten gemacht wurden. So konnte Geheimrat Kautsch nachweisen, daß die romanischen Schiffe wohl auf den alten Fundamenten des ersten Willigisdomes stehen. Etwa 30 Grabstätten wurden im Innern des Domes gefunden und geöffnet, darunter auch das Grab des Erzbischofs Aribo, das älteste

FAMILIENGRAB ROBERT IN ELBERFELD
ENTWURF VON JOSEF GUNTERMANN-MÜNCHEN

aller Gräber im Mainzer Dom. Auch kostbare Teile des alten Lettners wurden wiedergefunden.

Das eine ist allen klar geworden, daß es sich hier um eine ganz große Aufgabe handelte, die die ganze deutsche Nation angeht, denn kein deutscher Dom ist jemals so gefährdet gewesen wie der Mainzer und seit Dezennien wurde auf europäischem Boden der Denkmalspflege keine so grandiose Aufgabe gestellt wie die Wiederherstellung dieses ehrwürdigen Gotteshauses, dessen Glocken dem goldnen Mainz bald die Stunde der Freiheit künden mögen. A. Hadelt

Bücherschau

NEUERE KÜNSTLER

III.

Noch ein anderer Tiroler sei in diesem Zusammenhang genannt: Erich Lechleitner, ein Künstler in mittleren Jahren. Von ihm hat Anton Santer ein Büchlein mit wenig Text und vielen Abbildungen herausgegeben. (Brenner-Verlag, Innsbruck, geb. M. 5.60). Ein Traumhaftes, Zerfließendes, in der Unendlichkeit sich Auflösendes liegt über seinen Landschaften und Figurenkompositionen. Auch seine biblischen Bilder sind zarte Legenden, die gerade in dem Verhaltenen ihren Wert besitzen.

Einen badischen Künstler lernen wir in Erwin Pfefferle in Karlsruhe durch Dr. Werner Schmitt kennen. (Mit 27 Abb., Fredebeul & Koenen Verlag, Essen 1925. M. 3.50.) Voll bemerkenswerter Kraft sind seine Holzschnitte zur Bibel.

Mit zwei Süddeutschen, die nach Berlin übersiedelt sind, macht uns unser ständiger, bewährter Berliner Mitarbeiter Privatdozent Dr. Oscar Gehrig bekannt. Der erste ist Otto Hitzberger (mit 15 Taf. u. 29 Abb., Verlag Deutsch-literarisches Institut, Berlin W 35, M. 4.50). Hitzberger hat ein bewegtes Leben hinter sich. Geboren 1878 in München, lernt er in Partenkirchen, München, auf der Wanderschaft, arbeitet dann in Partenkirchen, geht drei Jahre nach Südafrika und wird schließlich Lehrer in Berlin, wo er heute an den höheren Kunstschulen eine Werkstätte für Holz- und Steinbildhauerei führt. Die Innigkeit und Schlichtheit seines süddeutschen Wesens hat er niemals verloren, aber durch sein weites Wandern prägt sich im Werden seines Stils manches ab, das über das Nur-Heimatliche hinausgeht. Man sieht Einwirkungen von Wackerle, Barlach, der Frühgotik. Mit Recht sagt Gehrig in seinem sehr solid und eindringlich geschriebenen Text, daß dies nichts Deformierendes bedeutet. Nur die törichte Individualitätssucht um 1900 hat in diesem Zusammenklang und kollektiven Schaffen in der Kunst etwas Bedenkliches gefunden. Wer historisch geschult ist, weiß gerade für unsere besten Kunstperioden die Bedeutung dieser gegenseitigen Beeinflussung zu schätzen, weil nur durch gemeinsames Wollen ein Stil entstehen kann. Hitzberger, dessen Stärke auf ein wundervolles technisches Können im Holzschneiden beruht, ist vom Dekorativen immer mehr ins Freischöpferische der Plastik hineingewachsen. Gewisse Radikalismen der neuen Zeit hat er als Süddeutscher rein gefühlsmäßig leichter abstoßen können als andere. Gerade was er für kirchliche Kunst geschaffen, gehört mit zum Bemerkenswertesten der neuen Zeit. Wir hoffen davon manches demnächst hier vorführen zu können.

Über den andern, den Oscar Gehrig in einer Monographie darstellt: Josef Wilm, den Goldschmied (Deutsch-literarisches Institut, Berlin 1925, geb. M. 10.—) haben wir in dieser Zeitschrift schon ausführlich berichtet (Jahrg. XXII., 1925/26, S. 1 ff.). In diesem wertvollen Beitrag zum modernen Kunstgewerbe wird dieser oberbayerische Künstler, der auch schließlich in Berlin an den Kunstgewerbeschulen lehrte, in seinem ganzen Schaffen gewürdigt. Da kann man erst erkennen, wie sein Wirken für eine neue liturgische Gefäßkunst ganz konform aus seinen profanen Arbeiten hervorwächst und damit ad oculos den heute viel gehörten Satz ad absurdum führt, als ob die kirchliche Kunst nichts von der profanen Kunst herübernehmen dürfe. Im Gegenteil, die überzeugende Schönheit dieser kirchlichen Gefäße liegt in dem Herauswachsen aus dem Zeitgemäßen der Form. Wer sich unvoreingenommen mit diesen Fragen beschäftigen will, arbeite einmal den ganzen Formenschatz, den dieses Buch bietet, gewissenhaft durch. Gerade hier könnten gewisse verallgemeinernde Vorwürfe gegen die moderne Richtung zum Verstummen gebracht werden. Nur schade, daß ein solcher ehrlicher, niemals radikaler, sondern gesund handwerklich Schaffender so bald von uns gehen mußte.

Eine andere Richtung in der modernen kirchlichen Kunst, man darf wohl sagen, die ausgesprochen norddeutsche, vertritt führend und richtunggebend Johann Thorn-Prikker, über den August Hoff eine wertvolle Studie vorlegt. (Die religiöse Kunst des Thorn-Prikker, Verlag A. Bagel & Co., Düsseldorf 1924.) Man darf vielleicht mit einiger Zuspitzung sagen, was dem Süddeutschen aus dem Herzen quillt, kommt dem Norddeutschen aus dem Verstand. So ist auch bei dem Holländer Thorn-Prikker die logische Gesetzmäßigkeit in seinem bewußten Wollen einer neuen Glasmalerei das Primäre, und ebenso ist das Handwerkliche, das er, wie selten einer beherrscht, auch auf das Rationabele aufgebaut. Gerade damit konnte er aber Wegweiser und Lehrer werden. Seine Glasfenster in der Dreikönigskirche in Neuß haben vor Jahren großes, ja unangenehmes Aufsehen erregt. Heute dürften selbst sehr Konservative die innere Notwendigkeit dieser Schöpfungen nicht mehr ableugnen. Sie bedeuten für unsere heutige Glasmalerkunst die eigentliche Bresche. Das Buch bietet aber auch schöne Beispiele der Mosaik- und Freskenkunst des Künstlers.

In diesem Zusammenhang sei auch auf die »Schöpfung«, Beiträge zu einer weltgeschichtlichen religiösen Kunst, herausgegeben von Oskar Beyer, hingewiesen (Furcheverlag, Berlin), schön ausgestattete, handliche Bändchen, die die subjektive Seite der neuen religiösen Kunst am stärksten vertreten. August Hoff hat im 4. Band »Christliche Mosaikbildkunst« den Zusammenhang zwischen altchristlichen Bestrebungen und modernem Suchen aufgeführt, vielen zum Nutzen, die diese geistigen Fäden nicht spüren. Oskar Beyer stellt in Band 5 »Religiöse Plastik unserer Zeit« Werke von Rathleff-Keilmann, Minne, Lehmbruck, Barlach, Opfermann zusammen. Gerade dieses Bändchen sei denen empfohlen, die nicht genug über die »Bolschewisierung« unserer katholisch-kirchlichen Kunst zu jammern wissen, nicht etwa, weil wir uns über die Werke dieser Neuerer skandalisieren — sie zeigen nur das manchmal abrupte, aber doch ernste Streben unserer Zeit — sondern weil man hier sehen kann, wo wirklich die Grenze zwischen subjektiver religiöser Kunst und gemeinschaftsbildender Kirchenkunst zu ziehen ist. Georg Lill

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Für den Inseratenteil verantwortlich: Direktor A. Dümpelmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstraße 1. Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

HANS MEMLING: CHRISTUS-KÖNIG (SALVATOR MUNDI) ZWISCHEN SINGENDEN ENGELN. UM 1490
ANTWERPEN, KGL. MUSEUM
(NACH EINEM KOHLEDRUCK VON BRAUN & CO.)

CHRISTUS ALS LEHRER. DIE HAND DES VATERS HÄLT DEN SIEGESKRANZ ÜBER IHN
(LETZTERES ERGÄNZT)
ROM. APSISMOSAIK IN S. COSMA E DAMIANO. 526—530

DER CHRISTUSKÖNIG IN DER KUNST

EINE IKONOGRAPHISCHE STUDIE

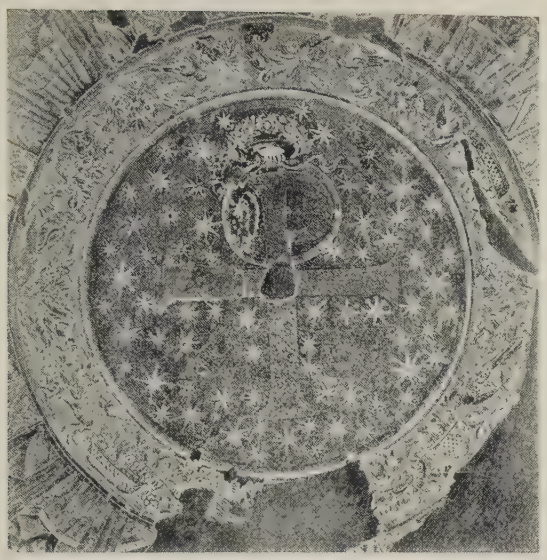
Von MICHAEL HARTIG

Am 11. Dezember 1925 hat Papst Pius XI. in einer Enzyklika die Feier eines neuen Festes am 4. Sonntag im Oktober für die ganze Kirche angeordnet: Des Königtumes Christi. Eine Knospe, welche längst am Baume der Kirche sich zeigte, ist damit zur Blüte entfaltet worden, und mit seltener Begeisterung hat unsere königsfeindliche Zeit dieses Fest des Christuskönigs aufgenommen, und dem Christkönig sind seitdem in Mexiko bereits viele Martyrer erstanden. In seiner Enzyklika hat der Hl. Vater selbst auf verschiedene Stellen der Hl. Schrift hingewiesen, in welchen Christus als König vorher verkündet oder vorgebildet worden ist, mit welchen er sich selbst als König bezeichnet hat oder von anderen zu seiner Zeit ist bezeichnet worden und mit denen ihn seine hl. Apostel als König gepredigt haben. Die Liturgie der Kirche weist im Laufe des Jahres immer wieder auf die Königswürde Christi hin, benennt dieselbe nicht bloß, sondern entfaltet und erklärt sie auch. Beim Rorateamt des Adventes erklärt der Erzengel Gabriel im Evangelium: »und seines Königreiches wird kein Ende sein« (Luk. I, 32, 33). Der Königsgedanke klingt in der dritten Adventwoche und am vierten Adventsonntage deutlich aus den Adventserwartungen heraus und zu Weihnachten feiern wir den König, der für uns vom Himmel gekommen ist. Epiphanie konnte eigentlich bisher als das Königsfest Christi gelten. Der Königsgedanke verschwindet auch in der Fastenzeit nicht. Alle Tageszeiten leitet der Priester ein mit dem Rufe: »Lob sei dir, o Herr, du König der ewigen Herrlichkeit.« Selbst die ernste Karwoche stellt dem furchtbaren Leiden des Erlösers seine Königsherrlichkeit gegenüber: »Ruhm, Lob und Ehre sei dir, o König Christus«, singt die Kirche so feierlich am Palmsonntag, und sogar am Karfreitag hören

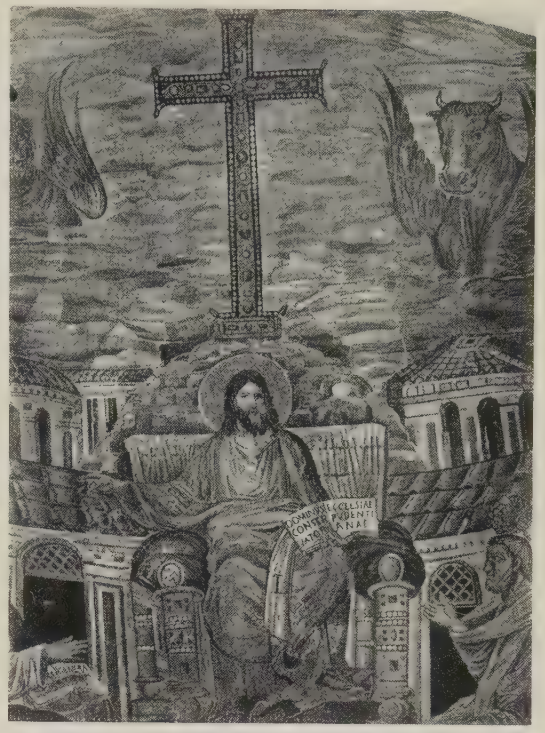
DER KÖNIGSTHRON CHRISTI MIT SCHRIFTROLLE. 1. HÄLFTE DES 5. JAHRH.
MOSAIK IN S. MATRONA ZU SAN PRISCO

wir: »Die Königsfahne geht voran«. Am Karsamstag werden im Exultet die hl. Engel aufgefordert zum Jubel »bei dem Siege eines so großen Königs«, auf Ostern schließt die Sequenz: »Du Sieger, König, erbarme dich unser«, und während der ganzen Osterzeit beginnt der Morgenhymnus: »Du ewiger Himmelskönig«. Am Himmelfahrtstage wird derselbe eingeleitet mit den Worten: »O ewiger, höchster König«, und in der 4. Laudesantiphon ertönt die Aufforderung: »Erhebet den König der Könige«. In der Fronleichnamsoktav apostrophiert sowohl das Pange lingua wie das Lauda Sion den König Christus; als neuer König und als König der Völker wird er dort bezeichnet. Übergehen wir das Offizium der folgenden Sonntage! Am letzten des Kirchenjahres wird im Evangelium ebenso wie am ersten Adventsonntag die Königsmacht Christi in der Stunde des Gerichtes gezeigt: der Königsgedanke schließt das alte und leitet das neue Kirchenjahr ein. Dieser Königsgedanke erscheint auch im Offizium der Heiligen. Am 15. August fordert uns das Invitatorium der Matutin auf: »Kommt, laßt uns anbeten den König der Könige«. Und sind wir von dieser Welt geschieden, dann sind wir erst recht in dieser Königsmacht und leben ewig in ihr, und darum beginnt die Kirche ihr Totenofficium mit den Worten: »Den König laßt uns anbeten, welchem alles lebt«. Es fehlt hier an Raum, um diese Goldfäden des Königtums Christi im wundervollen Gewebe der kirchlichen Jahresliturgie noch näher zu besehen. Was da und dort im Laufe des Kirchenjahres klar ausgesprochen ist, das ertönt täglich, z. B. beim Credo der hl. Messe, in welchem die Kirche die Erzengelsworte in der Erfüllung ausspricht: »und seines Königreiches wird kein Ende sein« oder in der Sequenz der Totenmesse, in der Christus angerufen wird als der König der erschreckenden Majestät oder im Offertorium, wenn er um Befreiung der armen Seelen gebeten wird, weil er ist, wie es in der 2. Vesperantiphon des Himmelfahrtstages heißt: »der König der Herrlichkeit«. Übergehen wir die verschiedenen Weihen und Segnungen der Kirche, in welchen sie Christus ihren König nennt, werfen wir nur noch einen ganz flüchtigen Blick in das tägliche Brevier des Priesters und der Ordensleute: die Psalmen reden so häufig von dem König Christus; beim Te Deum singt man von Christus: »Du König der Glorie« und in der 2. Oration der Prim wird gebetet: »Du König des Himmels und der Erde«. Doch der Königsgedanke ist in der Liturgie noch stärker betont: alle feierlichen Gebete schließen mit den Worten: »Qui tecum vivit et regnat« »der mit dir lebt und als König herrscht«, und diese Liturgie lebt in engster Fühlung mit ihrem göttlichen Stifter, der uns alle immer wieder zu beten gelehrt hat: »Adveniat regnum tuum«.

Wenn das ganze Denken und Leben der Kirche überall und allezeit auch äußerlich in sinnlich wahrnehmbaren Formen ausgedrückt worden ist, so kann es nur selbstverständlich sein, daß ein Gedanke, der seit den ersten Zeiten so innig mit dem Denken



GEKRÖNTES GEMMENKREUZ MIT MONOGRAMM CHRISTI IN HIMMELSSCHEIBE. 2. H. d. 4. JAHRH. MOSAIK IN NEAPEL, BAPTISTERIUM



DER THRONENDE CHRISTUS MIT DEM GEMMENKREUZ. ROM, APSISMOSAIK IN S. PUDENZIANA 402—417

und Beten der Kirche verbunden, der sogar in der Hl. Schrift bereits ganz klar ausgesprochen ist, auch künstlerisch zum Ausdruck gebracht wurde. Freilich dürfen wir bei dieser unserer Suche den Werdegang der Kirche niemals aus dem Auge verlieren. Unten, in den düsteren Katakomben, da ist kein Platz für das Bild des Königs der Herrlichkeit, obwohl die Martyrer leben und sterben in dem festen Glauben an das Christ-Königtum. Aber sobald das Christusbild ohne Gefahr sich frei entfalten kann, gesellt sich zur Darstellung des Kindes auf dem Schoße der Mutter, des Guten Hirten und des gekreuzigten Erlösers die Darstellung des richtenden, thronenden Königs Christus. Der Gedanke bleibt sich immer gleich, die Form ändert sich nach den Zeiten und nach den Völkern.

Das Königtum Christi hat auf Erden mit seinem Tode am Kreuze begonnen. »Darum hat ihm der Vater einen Namen gegeben, der über alle Namen ist.« (Phil. 2, 9.) Über dem Kreuze stand geschrieben: Jesus Nazarenus rex Judaeorum. Das Königtum Christi wird auf dieser Welt am Tage des Gerichtes zwingend sein für alle Menschen und dann anfangen, überzugehen in die Ewigkeit. Mit dem Kreuze hängen darum die ersten Königsdarstellungen Christi zusammen, und bald ist die Verbindung zwischen Kreuz und Gericht gefunden, schließlich der Weltenrichter auch ohne Kreuz als König der Herrlichkeit dargestellt worden.

Das Kreuz wird seit den Tagen Konstantins zum Siegeszeichen, im Gegensatz zur bisherigen Weltanschauung, welche im Kreuz die größte Schmach erblickt hat. Es wurde jetzt aus Gold gefertigt und mit Edelsteinen verziert (crux gemmata) und hing über den Altären, zugleich als Kronleuchter benutzt. Bei der symbolischen Einstellung der damaligen Welt war die Verbindung zwischen Kreuz und dem siegreichen Christus von selber gegeben. Venantius Fortunatus hat denkend an ein solch kostbares Kreuz in seinen zwei Hymnen: Pange lingua gloriosi lauream certaminis und ganz besonders in: Vexilla regis prodeunt den Königsgedanken Christi allen verständlich zum Ausdruck gebracht. Dieser Gedanke war damals auch schon im bloßen Kreuzesbilde gegeben; wenn damals, wie z. B. das riesige Gemmenkreuz in der alten Sylvesterkirche im Sternenmeere sich zeigte, so war dies das Zeichen des Menschensohnes, der auf den Wolken des Himmels zum Gerichte der Menschen erscheint. Aus dem Sternenmeer wurden die Himmelsscheiben, genommen aus der geheimen Offenbarung des hl. Johannes, welche jetzt ebenfalls zur künstlerischen Dekoration der Gotteshäuser verwendet wird. Die um-

GOTTVATER REICHT CHRISTUS DIE KRONE
DEUTSCHES ELFENBEINRELIEF. UM 900
FLORENZ, BARGELLO

GOTTVATER REICHT CHRISTUS DIE KRONE
ELFENBEIN. 1. H. d. 11. JAHRH.
PARIS, MUSÉE DE CLUNY

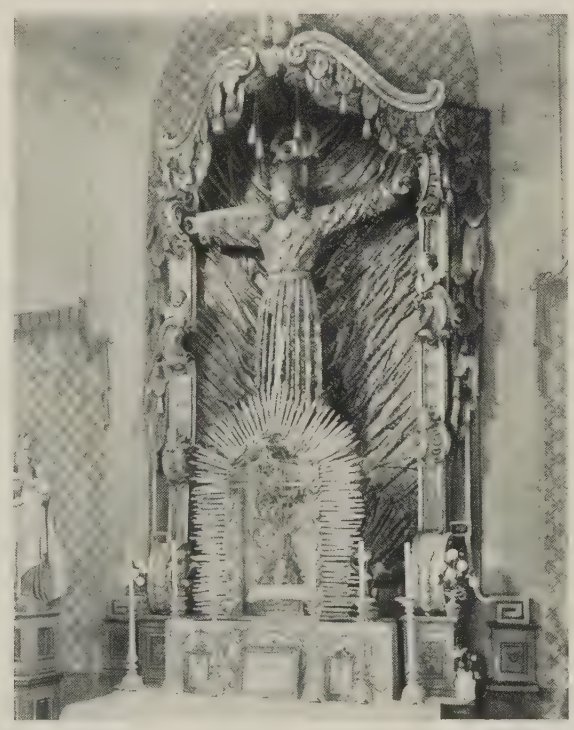
GOTTVATER REICHT CHRISTUS DIE KRONE AN
EINER KETTE. ELFENBEIN. 1. H. d. 11. JAHRH.
BRÜSSEL, MUSÉE DES ARTS DÉC.

ZWEI ENGEL SETZEN CHRISTUS DIE KRONE AUF
ELFENBEIN. 1. H. d. 11. JAHRH.
TONGERN, DOMSCHATZ

BRUSTKREUZ MIT AUFGESETZTER KRONE AUS DER SCHULE DES BISCHOFS EGBERT VON TRIER, UM 985. S. SERVATIUS IN MAASTRICHT

DEUTSCHER CHRISTUS TRIUMPHANS. 1. H. d. 11. JAHRH. AUS DEM UOTA-CODEX AUS REGENSBURG, STAATSBIBL. MÜNCHEN

DER GEKRÖNTE CHRISTUS AM KREUZ AUS ST. BLASIEN. DEUTSCHE ARBEIT IM BYZANTINISCHEN TYP. ST. PAUL IN KÄRNTEN



ROKOKO-ALTAR MIT GEKRÖNTEM CHRISTUS, UM 1220. DEUTSCHE ARBEIT IM SYRISCHEN TYP BAMBERG, ST. GANGOLF

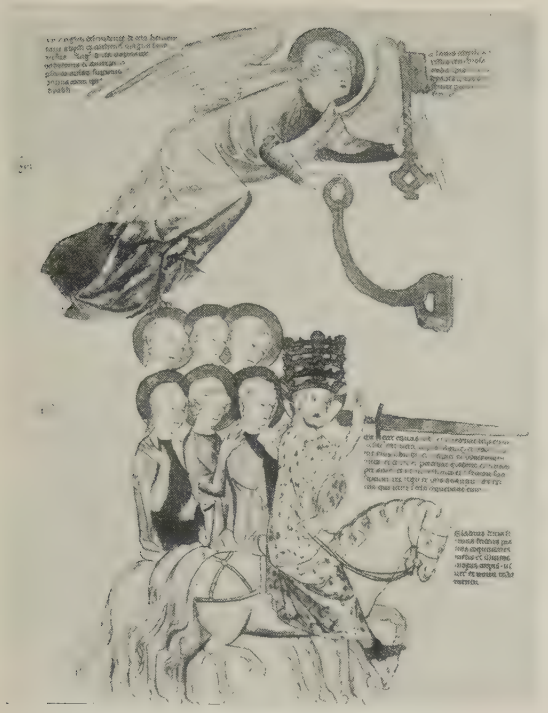
CHRISTUS ALS KÖNIG MIT DER SICHEL
MINIATUR AUS DER BAMBERGER APOKALYPSE
UM 1000

CHRISTUS MIT REIF UND SICHEL
WEIMAR, ARMENBIBEL. UM 1300

kränzten Himmelsscheiben sind nach dem Gemmenkreuz die nächsten Christkönigsdarstellungen. Deren ältestes erhaltenes Original auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom (432—440) läßt über die Beziehung zu Christus keinen Zweifel, weil in seiner Mitte alle damaligen Christuskönigssymbole angebracht sind.

Neben dem Gemmenkreuz kommt in der Konstantinischen Zeit das Monogramm Christi mit den beiden Buchstaben A und Ω auf, es wird in Verbindung gebracht mit dem berühmten Labarum des Sieges an der Mylvischen Brücke und zum Siegeszeichen wird es bekränzt: ein neues Königsbild Christi, wenn wir die Sprache der damaligen Zeit verstehen wollen. Wir müssen sie verstehen, wenn wir vor dem Mosaik stehen, das schon in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts in der Johannistaufkirche zu Neapel gefertigt wurde, dort hält die Hand des ewigen Vaters über das Christuszeichen den Königskranz des Siegers. (Abb. S. 293.)

Gewiß, die altchristliche Zeit kennt kein Christkönigsbild im Gewande eines irdischen Kaisers oder Königs, sein Reich ist eben nicht von dieser Welt. Es ist heilige Scheu, welche den Christkönig nicht als irdischen König erscheinen lassen will, aber man hat dafür Symbole, welche dieses Königtum nicht weniger zweifellos zum Ausdruck bringen und diese Symbole sind außer dem Gemmenkreuz, der Himmelsscheibe und dem Monogramm der Königsthron, der Königspurpur, die Königskrone und der Siegeskranz. Der Königsthron geht auf die Apokalypse (4, 2) zurück und will das Königtum Christi, wie es Paulus bezeichnet: rex regum, dominus dominantum (I. Tim. 6, 15) veranschaulichen. (Abb. S. 292.) Er ist deswegen immer von Gold und mit Perlen und Edelsteinen besät, wie die erhaltenen Beispiele in S. Pudenziana, S. Maria maggiore, S. M. Antiqua, SS. Cosma e Damiano in Rom und in den Baptisterien zu S. Prisco und Ravenna bezeugen. Auf dem Throne liegt vielfach der königliche Purpur oder die Schriftrolle (um das Wort Gottes zu kennzeichnen) oder sitzt die Taube. Die Krone Christi ist wie die Kaiserkrone der damaligen Zeit ohne Binde, das Zeichen einer Huldigung an den ewigen König — wie dem Sieger Konstantin Italien eine goldene Krone überreicht hat. Der liber pontificalis erzählt uns von Kronen, welche Könige und Kaiser für Kirchen gestiftet haben. Die Krone, welche 774 Karl der Große über den Altar der Peterskirche aufhängen ließ, nimmt in der Inschrift ausdrücklich auf die Königswürde (regnum) Christi Bezug (De Rossi,



REITENDER CHRISTUS MIT VIERFACHER KRONE
WEIMAR, ARMENBIBEL. UM 1300

ALBRECHT DÜRER: DAS TIER MIT DEN LAMMSHÖRNERN. CHRISTUS MIT KRONE UND SICHEL
AUS DER APOKALYPSE VON 1498

Inscript. christ. II, I, 146, 8). An Stelle der wirklichen Krone ist später ein Siegeskranz gewählt in Rücksicht auf eine Stelle bei Paulus (II. Tim. 4,7) und der Apokalypse (2,10).

Es fehlt nicht an Bildern, in welchen diese Königssymbole unmittelbar mit der wirklichen Person Christi in Verbindung gebracht werden. Das älteste ist in der Apsismosaik zu S. Pudenziana (402—417): Christus sitzt als Lehrer auf dem reichverzierten Throne, über ihm leuchtet in den Wolken das Gemmenkreuz. (Abb. S. 293.) In S. Maria Maggiore (432—440) huldigen die Weisen dem göttlichen Kinde, das als König auf dem Throne sitzt. In S Cosma e Damiano (526—530) steht Christus als Lehrer zwischen den Heiligen und die Hand des Vaters hält über ihn den Siegeskranz. (Abb. S. 291.) In S. Stefano rotondo haben wir ein damals sogar häufiges Bild erhalten: wie auf dem Gemmenkreuz das Brustbild Christi sitzt und die Hand des Vaters darüber die Krone hält. Das Motiv hielt sich in Rom bis in das 12. Jahrhundert, wie uns die Apsidenbilder in S. Maria in Pallara (c. 970) und in S. Clemente (c. 1125) beweisen.

So waren Christuskönigsbilder in der altchristlichen Zeit keine Seltenheit, sie haben nur anders ausgesehen, als wie wir sie uns vorstellen. Durch den Einfluß von Byzanz hat der thronende Christus die bisherigen römischen Symbole mehr und mehr verdrängt. Dieser thronende Christus ist ebenfalls ein Königsbild, wenn ihm auch außer dem Throne meist alle anderen irdischen Königssymbole fehlen, weil eben sein Reich nicht von dieser Welt war. Wer z. B. einmal vor den Apsidenbildern in der Capella palatina zu Palermo oder zu Monreale gestanden, der hat einen gewaltigen Eindruck von der Majestät dieses Königs für sein ganzes Leben mitgenommen. Wie häufig diese thronenden Christuskönigsbilder gewesen sind, mag uns der Brief des Papstes Gregor des Großen an Secundinus verraten, welcher von drei Christusbildern spricht, dem Kinde, dem Gekreuzigten und dem thronenden Heilande, und daß sie auch außer Rom allgemein üblich waren, verrät Prudentius von Troyes († 861), wenn er von der hl. Maura schreibt, daß sie täglich in der dortigen Apostelkirche vor einem dreiteiligen Bilde gebetet habe, welches Christus als Knaben auf dem Schoße der Mutter, als großen Herrn auf dem Throne und als Jüngling am Kreuz zur Darstellung brachte (Acta S. S. Sept. VI, 275).

CHRISTUS ALS RICHTERKÖNIG
ELFENBEIN. UM 1100. LONDON,
VIKTORIA AND ALBERT MUSEUM

DER VERKLÄRTE CHRISTUS MIT DEN WUND-
MALEN ERHÖRT DIE BITTEN SEINER MUTTER
MINIATUR AUS DER ENGL. ABTEI RAMSEY. 2. H.
d. 13. JAHRH. IN ST. PAUL IN KÄRNTEN

RELIQUIENTAFEL MIT GEKRÖNTEM JESUSKIND
IN NONNBERG BEI SALZBURG. ANF. D. 14. JAHRH.

DER CHRISTUSKÖNIG KRÖNT DEN HL. FRANZ
VON ASSISI, MARIA D. HL. ELISABETH
GLASSCHEIBE DES 13. JAHRH. IN MARBURG

CHRISTUS-KÖNIG LEHRT DIE VÖLKER. ALTARAUFSATZ IM ERFURTER DOM, UM 1170—80
(PHOTO DR. F. STÖDTNER, BERLIN)

Die römische Art der äußeren Betonung des Königtums Christi erhielt sich jedoch, wenigstens da und dort, neben der byzantinischen Throngestalt. In Trevignano ist ein berühmtes Christusbild, eine Nachbildung der Archiropita von Sancta Sanctorum, welches Nicolaus de Paulo und sein Sohn Peter gemacht haben, die sich ausdrücklich als römische Bürger bezeichnen, und sie haben in das Buch Christi die Worte eingeschrieben: Rex ego sum celi qui populum de morte redemi (Ich bin der König des Himmels, der ich das Volk vom Tode erlöst habe). Das geschah im 12. Jahrhundert und vielleicht zwei Jahrhunderte später erhielt diese Christusfigur auch eine wirkliche Königskrone aus Metall auf das Haupt.

Das eigentliche Königsbild in den Formen unserer heute allgemeinen irdischen Vorstellung dürfte auf germanischen Einfluß zurückzuführen sein. Hinkmar von Rheims († 882) schrieb unter ein Marienbild der von ihm restaurierten Marienkirche: Virgo Maria tenet hominem regemque deumque (Die Jungfrau Maria hält einen Menschen, der zugleich König und zugleich Gott ist). (Migne PL 135, 144.) Also damals war das Christuskönigsbild im heutigen Sinne bereits fertig. Um 830 wurde im Auftrage Kaiser Ludwigs des Frommen das evangelische Leben Jesu nicht bloß in deutscher Sprache, sondern überhaupt in deutscher Art umgedichtet. So entstand der Heliand. Galiläa z. B. ist dort ein Gau, die Städte heißen Burgen und sind von Burgwällen umgeben, die Hirten von Bethlehem sind nach deutscher Art Roßhirten, der Tempel heißt Weihtum usw. Durch das ganze Gedicht zieht sich die Auffassung von Christus als einem mächtigen Volksherrn (269), dem »König über alles auf Erden und im Himmel« (407), »der Könige Mächtigster« (2089), »Kräftigster« (2315), »aller Könige Bester« (3645), »dem König der Völker« (2208), »Allen dünke es gut, daß sie zum höchsten Herrn ihn erhöben, zum Könige erkören« (2883). »Er ist der hehre Himmelskönig« (2923).

Wie die römische Liturgie von selbst zu irgendeiner Darstellung des Königtums

THRONENDER CHRISTUS (LEHRERKÖNIG) VON REICHENBACH (OBERPFALZ)
UM 1220—30. STEINFIGUR IM BAYER. NATIONALMUSEUM

HANS MEMLING (ODER SCHULARBEIT): CHRISTUS-KÖNIG (SALVATOR MUNDI) MIT MUSIZIERENDEN ENGELN, UM 1490. STRASSBURG, STÄDTISCHE GALERIE (PHOTO BRAUN UND CO.)

CHRISTUS-KÖNIG
NACH DEM GEMÄLDE JAN VAN EYCKS. UM 1450
AUS DEM BURGUNDER ORNAT, WIEN

CHRISTUS ALS KÖNIG DER VÖLKER
AUS DEM „LIBRE LES TRÈS RICHES HEURES"
CHANTILLY. UM 1450

Christi gedrängt hatte, so folgte auch aus dieser deutschen Christuskönigsauffassung von selber deren Wiedergabe in der christlichen Kunst. Damals stand die Kunst der Kirche im Zeichen des Kampfes Roms mit Byzanz. Byzanz hatte auf Jahrhunderte die Oberhand sich errungen. Die nackte Christusfigur am Kreuz ist byzantinisches Erbe, die römische Art rettete nur als Königsrest die von der Hand des Vaters gereichte Krone und ging namentlich in der Apsis dem Bilde des Gekreuzigten überhaupt aus dem Wege, brachte dafür mit Vorliebe den thronenden Lehrer und Richter, der sich noch mit der Königsidee deckte, wie wir z. B. in S. Maria in Pallara aus dem Ende des 11. Jahrhunderts sehen können. Das erste deutsche Christuskönigsbild, das sich erhalten hat, ist ein Elfenbeinrelief der Kreuzigung im Bargello zu Florenz aus der Wende des 9. Jahrhunderts, das Christus am Kreuze zeigt, noch sterbend, nach byzantinischer Art, dem aber der Vater als Lohn die Königsherrschaft in der Form eines Reifes aus den Wolken überreicht. (Abb. S. 294). Aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammt ein sehr interessantes Kreuzesbild, ebenfalls ein Elfenbeinrelief, jetzt im Clunymuseum zu Paris, das bildlich auf eine Handschrift des Klosters Abdinghof zurückgeht und inhaltlich den römischen, den byzantinischen und den germanischen Kreuzestyp miteinander verbindet. (Abb. S. 294.) Der jugendliche, bartlose Heiland steht und hängt bekleidet am Kreuz. Über demselben reicht der Vater dem Sohne den Königskranz und unten wird in einem Kelch das Blut Christi aufgefangen. Über dem Querbalken sitzt der thronende römische Christuskönig in der Mandorla vor dem Sternenhimmel (er ist die römische Himmelsscheibe) und Christus steigt zum Vater in den Himmel empor. Unten kommen die Frauen zur Salbung und finden den Engel am Grabe. In der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts liegt auch das neue Kreuzesbild bereits ganz fertig vor, das nicht mehr den sterbenden Erlöser, sondern nach deutscher Art den König zeigt, wie er vom Kreuze aus herrscht. Im Uotakodex aus Obermünster ist das erste Beispiel erhalten: Christus steht am Kreuz, er ist bekleidet, als Hoherpriester trägt er die Stola um die Schulter und das geneigte Haupt trägt eine Königskrone. (Abb. S. 295.) In Lethmate i. W. ist ebenfalls plastisch die Stola als Abzeichen des Priesters gegeben. Wie kam die vorher herabhängende Krone jetzt auf das Haupt? Aus der Lütticher Kunstschule sind zwei Elfenbeinplastiken erhalten,

CHRISTUS-KÖNIG IN WOLKEN VOM VOLKE ANGERUFEN. DEUTSCHER EINBLATTDRUCK, UM 1460

MARTIN SCHONGAUER: CHRISTUS-KÖNIG (SALVATOR MUNDI) B. 70, UM 1470

welche, wenn auch später, die Entwicklung gut erkennen lassen. Das eine ist jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Brüssel und zeigt, wie die Hand des Vaters sich dem Haupte des Sohnes nähert und die Krone mittels einer Kette fast auf das Haupt setzt. (Abb. S. 294.) Hier ist Christus, nach neuer Art, bekleidet. Das andere liegt im Domschatz von Tongern. (Abb. S. 294.) Es zeigt den unbekleideten Christus. Zwei Engel senken auf Weisung des Vaters die Krone auf das Haupt des Sohnes Gottes. In S. Servatius in Maastrich wird ein Brustkreuz aufbewahrt, das der Kunstschule des Bischofs Egbert von Trier (c. 985) angehört. Hier hat ein Goldschmied auf den Elfenbeinchristus die Krone aus Gold und drei Edelsteinen direkt aufgesetzt. (Abb. S. 295.) So ist das Ziel erreicht. Die fränkische und syrische Art, Christus am Kreuz bekleidet zu geben, kommt freilich dem byzantinischen Einfluß gegenüber nicht ganz zum Durchbruch, aber das einmal errungene Ideal, Christus am Kreuz als König darzustellen, der von hier aus seine Weltherrschaft antritt, vermag sich 250 Jahre lang zu behaupten. Unzählige Beispiele finden wir für den Christuskönig am Kreuz in den verschiedenen Museen und Sammlungen, ja auch noch in Kirchen. Teilweise waren diese Gestalten für kirchlichen Gebrauch aus Bronze in Limoger- und deutschen Fabriken hergestellt. Sie sind meist leicht zu unterscheiden: das Limogergebilde gibt eine Zinkenkrone, das deutsche eine Reifenkrone, später mit drei Zacken. Als man in der Gotik diese Christusbilder nicht mehr verstand, hat die Legende aus ihnen in Verbindung mit dem Sacro Volto in Lucca das Bild der hl. Kümmernis (Wilgefortis) oder die Geschichte des Geigerleins von Gmünd gebildet. (Vgl. Abb. S. 295.)

Doch der Christkönig wird nicht bloß auf dem Zeichen der Erlösung dargestellt, schon um das Jahr 1000, wie das Bamberger Exemplar zeigt, kommt die deutsche Christuskönigsgestalt auch in Apokalypsenbildern vor. (Abb. S. 296.) Auch hier nur zaghaft. In Bamberg bringt einzig das Bild Christi mit der Sichel (Apok. 14, 14) den Herrn als König, aber gekrönt mit einer dreifachen Krone, während sonst die ganze Handschrift nur den thronenden Christus zeigt. Erst drei Jahrhunderte später führt die aus S. Peter in Erfurt stammende Armenbibel in Weimar den Königsgedanken in der Apokalypse stärker durch,

CHRISTUS-KÖNIG (SALVATOR MUNDI)
BUCHEINBAND MIT BERGKRISTALL AUS ST. NICOLA BEI PASSAU
UM 1450

SALVATORALTAR
IN HEILIGENSTADT BEI EGGENFELDEN (NIEDERBAYERN)
LANDSHUTER ARBEIT, UM 1480

JAN POLLAK-MÜNCHEN: CHRISTUS-KÖNIG MIT ENGELN, 1492
LINKER SEITENALTAR IN BLUTENBURG BEI MÜNCHEN

CHRISTUS-KÖNIG (SALVATOR MUNDI). AUS DEM BARBARA-ALTAR IN BRESLAU, 1447. KUNSTGEWERBEMUSEUM BRESLAU

wie sehr markant der auf dem Schimmel reitende Christus mit seinen vier Kronen auf dem Haupte zeigt (Apok. 19, 11—16). (Abb. S. 297.) Dort ist auch die obige Stelle (Apok. 14, 14) in vollständig deutscher Art durchgeführt. (Abb. S. 296.) Das Königsbild der deutschen Apokalypse bleibt bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts. Es sei nur auf Dürers hervorragende Arbeit von 1498 verwiesen. (Abb. S. 297.)

Ein neues Feld erobert sich der Christkönig im Tympanonbilde des romanischen Portales und löst hier den thronenden Richter in der Mandorla ab. Die Wandlung zeigt sich im 12. Jahrhundert in Deutschland (eines der frühesten Beispiele erscheint am Portale des Domes in Worms), in Dänemark (Pfarrkirche in Landet), Frankreich (ganz besonders in S. Trophime in Arles und in S. Pierre in Moissac), in Spanien (zuerst am Portal von S. M. la real in Sanguesa, dann am Dome in Burgos, in Leon, Olite usw.) und in Italien (z. B. in S. Rufino in Assisi). Im Tympanon ist aber der Sieg des Christkönigsbildes ebenso wenig vollständig geworden wie beim Kreuzesbilde.

Das Tympanonkönigsbild ist deswegen von besonderer Bedeutung, weil aus demselben der selbständig thronende Christusrichter- oder -lehrerkönig hervorgegangen ist. Aus der Zeit um 1100 wird im Viktoria- und Albertmuseum in London ein Elfenbeinrelief aufbewahrt, das hier als Erstlingswerk gelten kann. (Abb. S. 298.) Der Richterkönig sitzt — mit einem Diadem gekrönt — in der Mandorla auf einem Regenbogen und einem Thronpolster zugleich und hält in der Linken einen Ölhafen mit lodernden Flammen, in der Rechten Lilie und Schlüssel. Das Buch steht auf seinem Knie und als Fußschemel dient ihm eine wabenartig dekorierte Weltkugel. Der Lehrerkönig ist sehr gut in dem hervorragenden Reichenbacher Christus im Münchner Nationalmuseum aus der Zeit von 1220—30 vertreten (Abb. S. 300) und der herrschende König an der Stirnseite des Marienschreines in Aachen. Eine selbständige Plastik des Christuskönigsbildes, das wohl aus den römischen Apsidenbildern herausgewachsen ist, befindet sich auf dem Marienaltar im Dom zu Erfurt, aus dem Ende des 12. Jahrhunderts: der bekrönte Heiland steht auf Wolken vor einem Sternenhimmel und lehrt die Völker. (Abb. S. 299.) Ein Unikum der romanischen Zeit verrät — bis heute wenigstens — die Wiedergabe des rex gloriae vom Himmelfahrtsfeste auf dem Reliquienschreine des Museums in Stuttgart, einer Kölner Arbeit des 12. Jahrhunderts: Christus steigt in Begleitung von zwei Engeln zum Himmel empor, die Königskrone auf dem Haupte und das Königsszepter in der Hand.

Die altchristliche Kunst hat mit Vorliebe Christus als Kind auf dem Schoße der Mutter dargestellt. Das finden wir schon im zweiten Jahrhundert in den Katakomben; aber während Maria sehr häufig mit einer Krone, ja sogar mit einer wirklichen Kaiserkrone gekrönt ist, sehen wir das königliche Kind immer ohne Krone. Erst die germanische Kunst hat auch dem Kinde die Krone aufgesetzt. Ein solches Marienbild mit gekröntem Kinde setzt die vorhin erwähnte Inschrift des Erzbischofs Hinkmar von Rheims voraus. Das älteste erhaltene Beispiel ist wohl die bekannte goldene Madonna im Münsterschatz von Essen aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Im 12. Jahrhundert werden diese Bilder des Christuskönigs auf dem Schoße seiner Mutter häufig, nicht bloß in Deutschland, auch in Frankreich und Spanien. In Italien kommen sie nur ganz vereinzelt vor. Das 12. Jahrhundert hat auch einige, aber ganz wenige Marienbilder geformt, auf denen das Kind allein eine Krone trägt. Ein besonders charakteristisches Beispiel findet sich im Klosterschatz von Nonnberg (Salzburg) aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts. (Abb. S. 298.)

Das späte 13. Jahrhundert hat in Verbindung mit dem Marienbilde noch ein weiteres Motiv des Christuskönigs geschaffen, das dann namentlich im 14. Jahrhundert sehr häufig verwendet worden ist: Jesus, wie er die fürbittende Mutter erhört. Ein interessantes Beispiel ist aus einer Miniatur der englischen Abtei Ramsey bekannt, kam später nach St. Blasien und findet sich darum jetzt im Stiftsschatz von St. Paul in Kärnten. (Abb. S. 298.) Christus trägt eine regelrechte Königskrone der damaligen Zeit, ist sogar in einen Königsmantel gehüllt. Aber noch merkwürdiger ist die Tatsache, daß er an den Händen und Füßen deutlich die Wundmale trägt. Hier ist also der durch sein Leiden zum allmächtigen König erhobene Heiland gegeben. Dasselbe Motiv, aber ohne die Wundmale ist im 13. Jahrhundert auch plastisch in Frankreich (Elfenbeingruppe im Louvre) und in Portaltympanen in Spanien (z. B. in Leon und Toro) verwertet worden.

Der dritte Typ des Chistuskönigs, welchen das 13. Jahrhundert in Verbindung mit dem Marienbilde hervorgebracht hat, ist in engster Verbindung mit dem soeben besprochenen gegeben: Der Christkönig krönt seine Mutter. In Malerei (Wandgemälde in der Markus-

MARIÄ SCHIEDUNG (CHRISTUS MIT DER KAISERKRONE), UM 1400
ALTAR AUS DER SCHLOSSKAPELLE ZU GRAUDENZ. JETZT IN MARIENBURG

kapelle zu Altenberg) und Plastik kommt das Bild in Deutschland, Frankreich und Spanien damals öfters vor. In Italien wird das Thema ebenfalls gegeben, aber dort und damals immer unter byzantinischem Einfluß. Dies äußert sich besonders darin, daß Christus keine Krone trägt, sie nur seiner Mutter aufsetzt (Apsisbild von S. Maria Maggiore in Rom). Diese römische Gepflogenheit mag wohl der Grund dafür gewesen sein, daß auch in Deutschland der gekrönte Christus auf den Bildern der Krönung Mariens niemals überall und immer verwertet wurde.

Das Beispiel der Krönung Mariens hat auch vereinzelt im 13. Jahrhundert in der Verherrlichung der Heiligen Nachahmung gefunden, wie uns ein Glasgemälde dieser Zeit in Marburg verrät, das zeigt, wie der gekrönte Himmelskönig dem hl. Franz von Assisi die Krone des ewigen Lebens aufsetzt. (Abb. S. 298.)

Das 14. Jahrhundert konnte den gekrönten gekreuzigten Heiland nicht mehr verstehen, es hat in der Darstellung des Christkönigs überhaupt nichts Neues gebracht, nur das in der Krönung und Fürbitte Mariens gegebene Motiv sehr häufig auf Altären und Tympanen, in Plastik und Miniatur- und Tafelmalerei wiedergegeben. Das 15. Jahrhundert bringt erst das Christuskönigsbild wieder zu neuer Blüte und führt dasselbe auch in Italien ein, wo dasselbe bisher nur vereinzelt und immer nur an untergeordnetem Platze zu finden war.

Den Reigen eröffnet Van Eyck in seinem Genter Altar. Geöffnet zeigt derselbe in bisher vollständig ungewohnter Art den Christkönig: der Thron ist unsichtbar gemacht, als Insignien trägt Christus die Tiara, das Zepter, den Königsmantel, schließlich noch das große Monile. Er ist in der vollen Manneskraft dargestellt, in einem Typ, der an das Edessenum erinnert. Die Wundmale fehlen, und das war wohl ein Hauptgrund, warum man das Bild so oft und so lange für Gottvater gehalten hat. Dagegen spricht aber schon die ganze Aufmachung: der Herr ist zum Gerichte da, Maria und Johannes, die Sündenlosen, bitten für die sündige Menschheit. Das kann nur für Christus stimmen. Die Umschrift über dem Haupte und unten an der Stufe geht zweifellos auf den Sohn Gottes und die Goldinschrift am Saume des Mantels: „rex pacificus“ deutet wieder nur auf Christus. Zu seinen Füßen liegt die Königskrone. Dieses Bild des Christkönigs, losgelöst sowohl von der bisherigen Tradition, als von der Verbindung mit seiner Erlösung, seiner Mutter und seinen Heiligen, wurde mit Begeisterung aufgenommen und

MARIÄ KRÖNUNG. AUS DEM „LIBRE LES TRÈS RICHES HEURES", CHANTILLY, U.M 1450

MARIÄ KRÖNUNG
AUS DEM ALTARSCHREIN ZU EGGENFELDEN
(NIEDERBAYERN), UM 1480

GEKRÖNTER NAMEN JESU, UM 1470
HOLZSCHNITT IN DER
UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK TÜBINGEN

DIE EWIGE WEISHEIT (NAMEN JESU)
HOLZSCHNITT AUS EINEM BUCHE VON 1482

MARIÄ KRÖNUNG. AUS DER PACHERWERKSTATT
UM 1480. PINAKOTHEK MÜNCHEN

MICHAEL WOHLGEMUT
DER LOHN DES KREUZESTODES CHRISTI
AUS DEM SCHATZBEHALTER 1491

fleißig kopiert. Eine Kopie stammt noch aus der Werkstatt des Meisters selbst, die Tafel von Palencia, welche aus dem Kloster S. Maria de Parral bei Segovia in den Prado gekommen ist. Eine Kopie dieses Christkönigs findet sich — nur mit kleinen Änderungen an der Krone und dem Monile auch in Stickerei auf dem Rauchmantel des Burgunderornates in Wien. (Abb. S. 302.) Memling hat das herrliche Vorbild zweimal kopiert, hierbei auch die Krone und das Monile geändert und als neuen Gedanken die durchsichtige Weltkugel gebracht, aus welcher das Kreuz in Zepterform herauswächst. Beide Bilder haben Christus auch noch aus der Umgebung des Van Eyck herausgelöst, den Christuskönig nicht mehr als Richter charakterisiert, sondern als den Salvator mundi, ein Titel, welcher damals wieder — wie einst in den Tagen Thassilos III. (8. Jahrhundert) — hoch in Ehren gekommen ist und viele Kirchen und Altäre erhalten hat. Memling kann als der Schöpfer dieses Salvatorbildes gelten und sein Salvator wird gerne als Welten- und Himmelskönig dargestellt. Das Straßburger Bild bringt ihn in Umgebung von vier Engeln, welche ihm Instrumentalmusik vortragen (Abb. S. 301), das bedeutendere Antwerpener Bild — wohl eines der schönsten Christuskönigbilder überhaupt — stellt Engel in Vokalmusik dar. (Kunsttafel.) Diese letztere Idee und Form lehnen sich, wie der Christustyp selbst, stark an Van Eyck an.

Den Christkönig als Salvator, wie er zum Segnen der Welt auf seinem Throne sitzt, bringt M. Schongauer in einem Kupferstich (Abb. S. 303). Den segnenden Salvator hat ein Passauer Goldschmied auf dem Prachteinband eines romanischen Evangeliars des Klosters S. Nicola bei Passau in Metall getrieben, den Kopf sogar aus Bergkristall dazu geschnitten. (Abb. S. 304.) Denselben Salvator als Christkönig hat der Meister des gewaltigen Barbaraaltares, jetzt im Kunstgewerbemuseum in Breslau, auf den einen großen Außenflügel seines Werkes gesetzt, obwohl er nicht für sich gegeben ist, sondern als Ergänzung zur fürbittenden Maria auf dem linken Flügel. (Abb. S. 305.) Wahrscheinlich Jan Pollack hat 1490 den von Memling zu einem Salvator umgeschaffenen Christuskönig

KARFREITAGSALTAR IN SEVILLA, UM 1750
DAS GEKRÖNTE PASSIONSWAPPEN

des Van Eyck auf dem linken Seitenaltar von Blutenburg verwertet und ihn dargestellt, wie er in Begleitung von Engeln und Heiligen segnend die Welt durchschreitet. (Abb. S. 305.) Die nach Memling aus Kristall geformte Weltkugel fällt sofort in die Augen. Ein Holzschnitt des 15. Jahrhunderts zeigt den segnenden Salvator in einem Wolkenkranze. (Abb. S. 303.) Er hat wie das Original von Van Eyck keine Weltkugel, sondern ein wirkliches Zepter, aber er hat die Krone, welche seit Memling allmählich in eine regelrechte deutsche Kaiserkrone umgeformt worden ist und welche wir an allen bisher besprochenen Salvatorbildern beobachten können. Dagegen zeigt eine Miniatur in dem »libre les très riches heures« (pl. XXVI) noch die Papstkrone auf dem Haupte des Salvators. (Abb. S. 302.) Eine Eigenstellung nimmt in diesen Kopien Van Eycks der Christkönig im Orationale Arnesti in Prag ein (XIII A), eine wirklich hervorragende Miniatur, welche den Heiland als Majestät auf dem Thron zeigt, in der einen Hand hält er das Zepter und in der andern Hand die Erdkugel — wir können ruhig sagen — einen Reichsapfel. Auf dem Haupte sitzt eine Zackenkrone. Eine ähnliche Kronenform zeigt auch das segnende Salvatorbild inmitten des Hochaltares von Heiligenstadt (B. A. Eggenfelden), eine prächtige Holzplastik der Landshuter Schule um 1480. (Abb. S. 304.)

IL SANTO BAMBINO IN SANTA MARIA IN ARACOELI ZU ROM, UM 1700—1720 (PHOT. ANDERSON)

Bei der Begeisterung für die Arbeit des Van Eyck möchte man glauben, daß jetzt dem Christuskönig und seit Memling dem Salvator Tür und Tor geöffnet gewesen wären, und doch ist eine Krone auf dem Haupte des Weltenkönigs und Salvators auch jetzt noch keineswegs die Regel. Van Eyck selbst werden ja mehrere Christusbilder zugeschrieben, von denen das in Berlin um den Hals die klare Inschrift trägt: rex regum; aber sie haben alle keine Krone auf dem Haupte. Dagegen wurde jetzt die Krone auf dem Haupte des Herrn in den buchstäblich zahllosen Krönungsbildern zur Regel, in Deutschland, Frankreich und Italien. Ganz eigentümlich ist das betreffende Bild des libre les très riches heures (pl. XIV), Engel halten über dem gekrönten Haupte des Heilandes, der die Weltkugel in der Hand hat, noch drei weitere Kronen. (Abb. S. 308.) Das Mariakrönungsbild wird jetzt auch vielfach, namentlich in Deutschland zu einem Dreifaltigkeitsbild. Da finden wir bald die Dreieinigkeit, auf der alle drei göttlichen Personen einander vollständig gleich gebildet sind und da tragen alle die gleichen Kronen, wie die hier wiedergegebene Probe aus Eggenfelden zeigt (Abb. S. 308), oder bald die Dreifaltigkeit, die drei göttlichen Personen sind in ihrem Aussehen und in ihren Kronen verschieden. Gottvater hat meist die Tiara — das mag wohl viel zur falschen Deutung des Christkönigs auf dem Genter Altar verführt haben — und Gottsohn die deutsche Kaiserkrone, wie das abgebildete Werk der Münchner Pinakothek, ein Pacherwerkstattbild, aufweist. (Abb. S. 309.)

Neu tritt in Verbindung mit dem Marienkult der Christkönig auf im 15. Jahrhundert, aber ganz selten, in der Darstellung des Todes Mariens. Auf einem Gemälde in Graudenz erscheint hier der gekrönte Christus, um die Seele seiner soeben verschiedenen Mutter zu holen (Abb. S. 307), und wohl die gleiche fränkische Werkstatt hat um 1460 auf dem Wolfgangsaltar im Schlesischen Museum das Thema ähnlich behandelt: Maria ist aus dem von den Aposteln umstandenen Grabe gestiegen, ein Engel setzt ihr die Krone auf und das Brustbild des gekrönten Salvators mit dem Zepter in der Hand erscheint, seine Mutter in den Himmel einzuladen. Bisher traf ich den Christkönig in dieser Verbindung nur in der fränkischen Malerei und als plastisches Gebilde auf einem Altarflügel in Nonnberg (Salzburg).

Das 15. Jahrhundert hat sich neben dem Marienkult auch durch die Verehrung des Namens Jesu hervorgetan. Wie schon im 4. Jahrhundert das Monogramm Christi in Rom

und Neapel zu einem Königsbilde wurde, so wird auch jetzt der Name Jesu gekrönt und zum Königsbilde gestempelt, wie ein schwäbischer Holzschnitt um 1470 in der Universitätsbibliothek in Tübingen beweisen mag. Originell ist die Verbindung des Salvators mit dem Namen-Jesu-Kult auf einem Holzschnitte, der 1482 zu einem Buche von Heinrich Suso entstanden ist. (Abb. S. 308.) Aber noch viel wertvoller ist das Titelbild des 1491 gedruckten Schatzbehalters oder Schreins der wahren Reichtümer des Heiles und der ewigen Seligkeit. Gottsohn verhandelt mit Gottvater über den Preis der Erlösung der Menschen. Der Sohn schwört dem Vater, Geißelung, Dornenkrönung und Kreuzestod auf sich nehmen zu wollen, und Gottvater schwört demselben entgegen, ihm dafür die Himmelskrone zu geben, die er in der linken Hand bereithält. (Abb. S. 309.) Das Apokalypsenbild Dürers von 1498 ist bereits erwähnt worden. Apokalypsenbilder beenden im 15. und 16. Jahrhundert die Entwicklung des mittelalterlichen Christuskönigsbildes. Die Glaubensstreitigkeiten ließen für eine Neuschöpfung keine Zeit und hatten für dasselbe auch kein Verständnis.

Erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts taucht allmählich der Christkönigsgedanke wieder auf. Mit dem Kreuze wird bildlich wieder eine Krone verbunden, man setzt vielverehrten Kreuzesbildern silberne, mit Edelsteinen verzierte Kronen auf das Haupt, wie dies zu Dutzenden noch in den Kirchen zu sehen ist, oder man legt bildlich eine Krone zu Füßen des Kreuzes nieder, wie ein Gemälde von G. le Brun und die hier abgebildete Karfreitagsgruppe aus der berühmten Prozession von Sevilla zeigt. (Abb. S. 310.) Auch das Wappen Christi wurde damals vielfach mit einer Königskrone verziert. Christus auf dem Schoße der Mutter erhält auf Gnadenbildern jetzt allüberall eine meist sehr kostbare Krone und im 18. Jahrhundert finden wir das gekrönte Jesuskind an sehr vielen Orten z. B. in Prag, in Salzburg, in Altenhohenau und ganz besonders den Sacro Bambino in S. Maria in Aracoeli zu Rom. (Abb. S. 311.)

Das 19. Jahrhundert hat als Weiterentwicklung nur die Verbindung des Herz-Jesu-Bildes mit dem Christkönig gebracht. Als ein Hauptwerk des 20. Jahrhunderts, um von den ganz neuen Schöpfungen abzusehen, kann wohl der reitende Sieger über dem Portal der Annakirche in München von Fr. v. Miller erwähnt werden.

Was Raummangel hier zu bringen nicht gestattete, und die ausführlichere Behandlung der einzelnen Partien, soll demnächst in einem eigenen Buche gebracht werden, das im Verlage von Dr. Benno Filser in Augsburg in Vorbereitung sich befindet. Je tiefer man sich in die Materie versenkt, um so reicher wird das Material, um so weiter das Feld. Das Christkönigbild ist bisher in der christlichen Ikonographie überhaupt nicht beachtet worden, selbst die allerneuesten Werke ähnlichen Inhalts haben es kaum erwähnt, und doch ist die Arbeit ihres Lohnes reichlich wert, für den Künstler, wie für den Kunstfreund und nicht zuletzt für den Theologen und den praktizierenden Christen überhaupt.

SCHWABENS ZWEITES MÜNSTER

ZUR ERHEBUNG DER GMÜNDER HL. KREUZKIRCHE IN DEN RANG EINES MÜNSTERS

Von A. PFEFFER

»Der Stein gibt der Seele die tiefste, dauerndste und unerschütterlichste Beruhigung«, hat einmal ein großer Baumeister gesagt.

Die zum Münsterrang erhobene Hl. Kreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd bestätigt dieses Wort. Wenn man unter der Majestät und Weihe dieser Gewölbe einherschreitet, durch die Feierlichkeit der 22 mächtigen Säulen, wenn man den Höhendrang dieser Raumseele fühlt, den Flügelschlag des Geistesflugs dieser genialen Baumeister des 14. Jahrhunderts: da klärt sich die Wirrnis des unter tausend Eindrücken des Tages stehenden Gefühls. Da wird, wie in jeder Raumschöpfung von großem Wurfe, Klarheit und Ruhe der Anteil der Seele; das Aufgelöste und Schwankende wird fest, das innere Gleichgewicht kehrt zurück ... »Jedenfalls sind es Raum und Stein«, schrieb einst ein Kunstgelehrter, »die im Menschen die große Ruhe zu bewirken vermögen und sich so um seine Leidenschaften herumbauen, daß diese in dieser Umfriedung still werden, zu dunkler Glut zurückbrennen, sich mit Asche bedecken. Das ist es, weshalb der Wille großer Baumeister alle Hast und

SCHWÄBISCH-GMÜND: MÜNSTERPORTAL

SCHWÄBISCH-GMÜND: BLICK ZUM HOCHALTAR

Nervosität verliert, fast zur willenlosen schauenden Kraft wird, so daß die Männer schließlich den Charakter dessen annehmen, was sie schaffen.«

Die Idee des Gmünder Münsters stammt von einem Kölner, Heinrich Parler ist sein Name. Dieser Parler steht an der Spitze der Baumeisterfamilie, die von Gmünd aus den Ruhm kühnster Konstruktionen vorab nach Prag, nach Kuttendorf, Kolin, Zwetl trug. In Prag, am Chore des Domes ist der Name unseres Meisters Heinrich und seines Sohnes Peter verewigt. Der neueste Biograph unseres Kunstdenkmals, Dr. Nägele, verweist auf die völlig gleichen Meisterzeichen, den Winkelhakenschild zu Gmünd und Prag, ein Winkelhakenschild, wie ihn auch der Parlerstein, aufgefunden im Ulmer Münster, zeigt. So ist erhärtet, daß Meister Heinrichs Söhne, Heinrich und Michael, auch in Ulm bauten, von anderen Zusammenhängen zu schweigen. In Johann Parler, der 1357 in Basel, 1359 in Freiburg tätig ist, hat man wohl ebenfalls einen Sohn Meister Heinrichs vor sich.

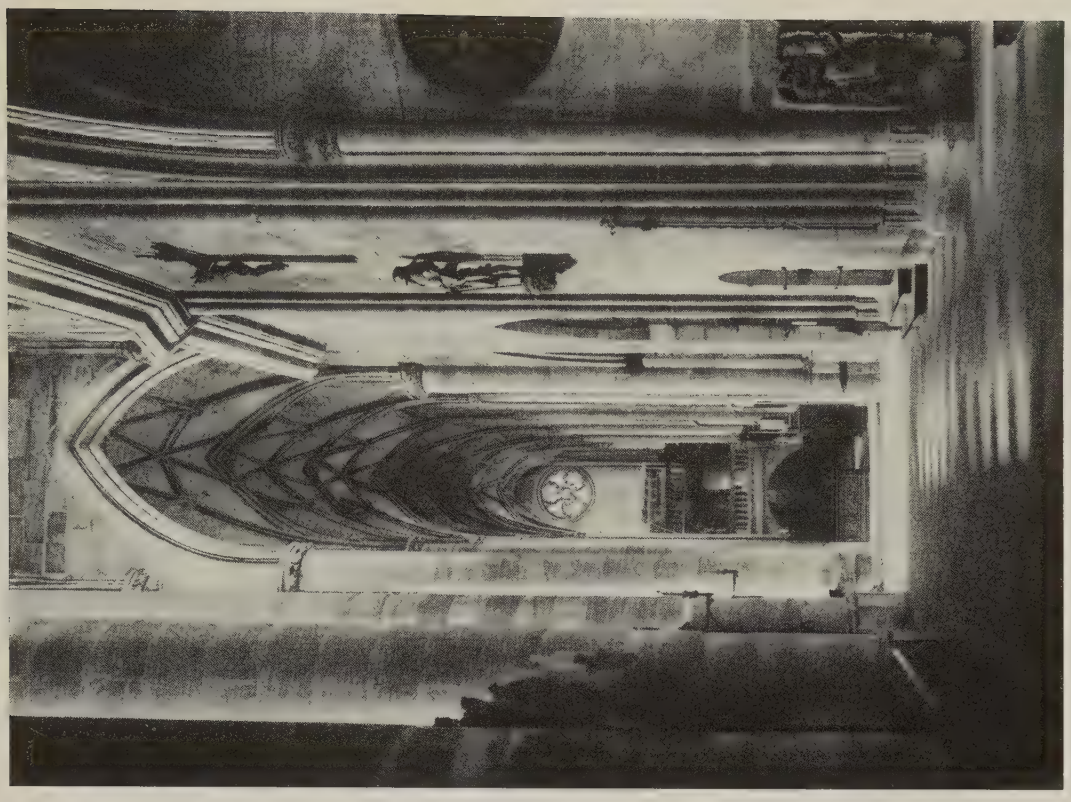
An Stelle des heutigen Baues stand in Gmünd vordem eine romanische Kirche. Deren Türme wurden in den neuen Bau einbezogen; sie standen in der Schnittlinie zwischen Chor und Schiff, stürzten aber 1497 ein. Um 1320 wurde das Langhaus des heutigen Münsters begonnen; schon 1351 ist es vollendet: welche Begeisterung muß in der Bürgerschaft gewohnt haben, um in so kurzer Zeit das Werk zu meistern! Allerdings wurde das Langhaus zunächst flach eingedeckt. Das heutige Gewölbe wurde erst 1491—1521 eingesprengt. Gerade die Einwölbung aber führte zur Katastrophe von 1497, zum Einsturz der Türme.

Der Bau des Chores erfolgte unmittelbar nach Vollendung des Schiffs, in den Jahren 1351—1410. So steht das Ganze vor uns in einer Länge von 77 Meter und einer Breite von 22 Meter, und zwar infolge einer anderen Disposition der Zeitseele heute neu gewertet und gewürdigt als eine der ältesten Hallenkirchen des Landes, wenige Jahrzehnte errichtet, nachdem die erste gotische Hallenkirche auf deutschem Boden überhaupt entstanden war: die Elisabethenkirche zu Marburg, erbaut von 1233—1283.

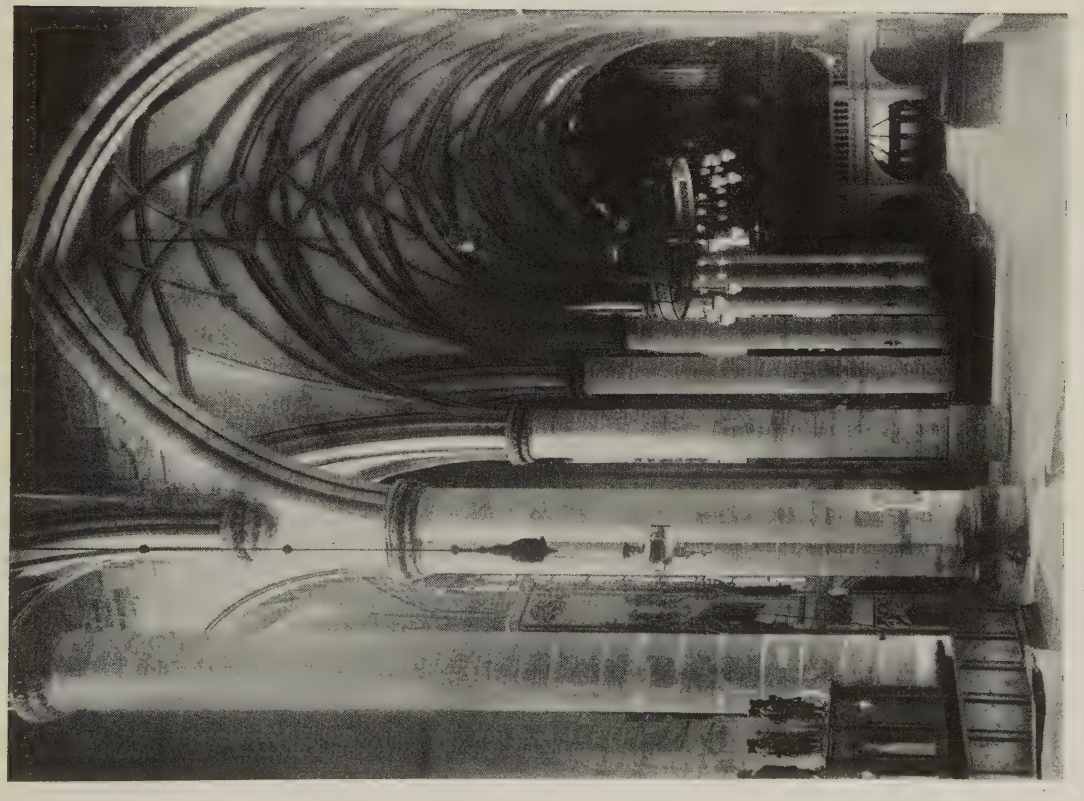
Wenn man sich nun fragt, worauf beruht denn der Zauber dieser Raumsprache, ganz abgesehen vom Konstruktiven an sich, wie er gegeben ist im Chor mit Säulenkranz und Chorumgang, wobei die Säulen im Chore auf mehr als das Dreifache der der lichten Seitenschiffsweite steigen; wir fragen: worauf beruht nun das Eigenartige dieser Raumseele? Schon Dr. F. Paulus, der einstige Landeskonservator, machte auf den Rhythmus der Zahlenverhältnisse aufmerksam: das Grundmaß des Ganzen ist die Mittelschiffsseite des Chors von Säulenkern zu Säulenkern oder der Halbmesser des Chorvielecks; die Hälfte davon gibt die Breite der Seitenschiffe bis zur Wand; das Doppelte die Breite des inneren Chors bis an die Kapellen; das Eineinhalbfache die Länge des Chors ohne die Ostkapelle; die äußere Gesamtlänge der Kirche aber ist das Neunfache der lichten Breite des Chormittelschiffs; größte äußere Breite und größte äußerste Länge = 1 : 3.

Paulus hat eine ähnliche innere Zahlenharmonie auch an der Reutlinger Marienkirche festgestellt: jedes Maß ist in den übrigen teilbar verankert: das gibt diesen unbeschreiblichen Einklang der Massen, die geheimnisvolle Macht und Ruhe, die aus dem Ganzen strömt auf Grund uralter Gesetze. Dazu kommen die bei jedem Schritte wechselnden Durchblicke voll malerischen Reizes, das zauberhafte Dämmerlicht im Chor mit dem zarten Spiel seiner sichtbaren und unsichtbaren Lichtquellen.

Von der inneren, zum guten Teil noch altdeutschen Ausstattung verdient der Sebaldusaltar und die Sebaldskapelle Erwähnung. Zwar wurde genannter Altar bei der Neuaufstellung einer anderen Chorkapelle einverleibt und um zwei seiner Flügel verkürzt: aber gleichwohl zeigt diese Verewigung des sonst in Schwaben kaum einmal genannten Heiligen bemerkenswerte Beziehungen zwischen Nürnberg und Schwäbisch-Gmünd auf. Denn der Nürnberger Kirchenmeister zu St. Sebald, Sebald Schreyer, stiftete Kapelle, Altar und die übrige bis ins kleinste gehende Ausstattung zum Dank für die gastfreundliche Hilfe, als er 1505 vor der Pest aus Nürnberg nach Gmünd floh. So verdankt unser Münster diesen Altar mit seinen Flügeln und Predellabildern aus der Werkstatt Dürers also der Pest, aber auch dem guten Bürgersinne seiner Bewohner. Wie es das Schicksal manchmal will: die unbegreiflicherweise abgenommenen äußersten Flügel fanden im Jahre 1800 den Weg wieder zurück nach Nürnberg und zieren heute wieder das Germanische Museum, dasselbe Museum, das aus Schwäbisch-Gmünd auch noch andere köstliche Schätze birgt, es sei nur an die Gruppe »Mariä Heimsuchung« erinnert, die aus dem 14. Jahrhundert stammt. Auch ein Schäuffelin und ein »merk-



SCHWÄBISCH-GMÜND: BLICK INS SEITENSCHIFF



SCHWÄBISCH-GMÜND: BLICK ZUR ORGELEMPORE

würdiges Allerheiligenbild« im Germanischen Museum stammen nach den »Württembergischen Kunst- und Altertumsdenkmalen« aus Gmünd, während die Alte Pinakothek in München aus den Gmünder Kirchen und Kapellen einen Zeitblom besitzt. Bald ein Dutzend Kapellen besaß einst Gmünd und seine Umgebung außer den Hauptkirchen — da mußte es Museumsschätze geben, als der kulturelle Mutterboden sein Gut an alter Kunst zu verschleudern begann.... Wie sorgfältig die Sebaldskapelle unseres Münsters ausgestattet war, erhellt aus dem von A. Gümbel in Nürnberg entdeckten vierbändigen Schreyerkodex mit seinen genauen Aufschrieben.

Vielgerühmt ist auch der Kirchenschatz, in welchem sich die »Gold- und Silberstadt« Gmünd verewigte. Hoch oben über der eisenbeschlagenen, zur Schatzkammer führenden Türe befindet sich das kostbare Meisterstück Altmailänder Plattnerkunst: die Ritterrüstung des Bürgermeisters Johann Rauchbein, der in die Reformationswirren der Stadt verwickelt war. Die Rüstung stammt aus der Werkstatt des Tomaso da Misaglia (gest. um 1468) und seines Sohnes Antonio und sollte in der Inflationszeit verkauft werden! Wo wäre jetzt der Erlös?

Eine besondere Würdigung würde die Plastik am Äußern der Kirche verdienen. Diese beginnt mit einer herrlichen Madonna am Westportal. Ursprünglich am Langhaus nicht vorgesehen, nimmt sie vorab an den Seitenportalen einen Ehrenplatz ein. Das damals in Rottweil noch alleinstehende Beispiel am Kapellenturm veranlaßte die Gmünder ebenfalls zur bildlichen Ausstattung der Portale. Ein Teil der Bildhauer kam auch, wie schon Hartmann nachgewiesen, von Rottweil. Das stoffliche Programm schwillt enorm an: »Die Tympana erhalten nicht zwei, sondern drei Streifen; am Gewände wird Platz für Standbilder geschaffen, und ihre Reihe setzt sich in den Nischen fort; in den Bogenläufen kleine Gruppen; am Südportal noch zwei staffelförmig ansteigende Reihen an der Außenwand der Vorhalle über der Bogenöffnung. Sind in formaler Hinsicht die Einzelstatuen der besser gelungene Teil, so interessieren doch die Reliefs weit mehr; in ihnen lebt eine frische Erzählerkunst, die trotz geringer künstlerischer Kultur originelle Darstellungsmittel zu finden weiß.« (Dehio.) Die ganze Heilsgeschichte war hier dem Volk geboten. Mit welchem uns modernen Menschen so ganz fehlenden naiven Interesse mag der Portalschmuck einst vom Volk bei seinem Entstehen förmlich miterlebt worden sein. Damals hatte künstlerisches Interesse noch alles und jedes, das ganze Volk erfaßt; sonst wären solche Bauschöpfungen und ihr großartiger Schmuck für eine Kleinstadt im wahren Sinne des Wortes nicht zu denken! Hatte doch selbst Ulm, als es sein Münster baute, etwa 1200 Einwohner, das Münster aber faßte 29000!!

Das äußere Schaubild ist das aller Hallenkirchen: ein einziges riesiges Dach bietet den gewünschten optischen Kontrast zu der von Fenstern und Strebepfeilern zerschnittenen Wand. Es ist, als ob schon die Wucht der Dachbekrönung den Namen »Münster« rechtfertigen sollte, einen Namen, den Dr. Nägele dreimal in den alten Pfarrakten fand, einen Namen, den bisher in Württemberg nur das wesentlich größere Ulm der alten Hohenstaufischen Reichsstadt Gmünd voraushatte. Ulm gönnte aber sicher neidlos der Gmünder Schwester die Rangerhöhung der Kirche und sollte das Gmünder Beispiel auch die Reutlinger veranlassen, ihre herrliche, schon durch den bei uns einzigartigen anglisierenden Chorschluß bemerkenswerte Marienkirche zum Münster erheben zu wollen, so würde Gmünd diesen neuen noch älteren Zeugen im Kreise der Münsterkirchen nur willkommen heißen: ehren wir eine künstlerisch hochstehende Zeit, so ehren wir uns selbst.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

MAI-AUSSTELLUNG DER GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST

Man begegnet mit Interesse in der Maiausstellung der Galerie für Christliche Kunst zwei schon im Glaspalast 1926 ausgestellten Werken, dem Triptychon von Otto Graßl und der Kreuzigung von Felix Baumhauer. Beides Werke, die in ihrer Art bedeutend sind. Baumhauers Arbeit ist gekennzeichnet durch eine ruhige tragische Größe. Rein malerisch fällt die auf eine einheitliche Farbenstimmung hingeführte Beschränkung der Palette auf. Graßl gibt sich, zumal in dem Mittelstück, dem Johannes auf Patmos, einem deutlich werdenden Zug zur geschlossenen Formung hin. Es besteht trotzdem eine eigentümliche Mischung von Realistik und überindividueller Klarheit. Eine gewisse Trockenheit liegt im Tempera-

verfahren an und für sich. Das geht mit dem linken Seitenstück der stillfrommen Schilderung des Himmels besser zusammen als mit den höllischen Visionen des anderen Flügels. Man wird auf ähnliche Arbeiten des Künstlers schöne Hoffnungen setzen dürfen.

Anton Rausch ist mit einer Reihe von Madonnen-Darstellungen in seiner bekannten liebenswürdigen Barockart vertreten. Zur Verlosung ist ein reizendes, innig naives Bildchen angekauft worden. Die Kreuzwegstationen aus dem Werk von Professor Valentin Krauß für die Kirche am Gasteig im Auftrag des Stadtrates zeigen den bekannten Künstler in seiner vielgerühmten Solidität. Nicht vergessen sei, auf eine Serie Weihwasserkessel von Hermann Goretzki hinzuweisen. Besonders die Darstellung des Kruzifixus und der Trinität sind äußerst würdig und schön. Willi Schmid

WIENER BERICHT

Die österreichische Gesellschaft für christliche Kunst ist daran, sich immer mehr zu konsolidieren und ihren Wirkungskreis zu verbreitern. Aufklärungsvorträge in der Urania und im Österreichischen Museum werben mit Erfolg um das Interesse eines größeren Publikums. Demgemäß ist die Zahl der beteiligten Künstler auf 160 gestiegen und auch die der unterstützenden Mitglieder stark vermehrt worden. Die Dunstan-Bruderschaft, ein Verein von Graphikerinnen, hat sich ihren wesensverwandten Zielen entsprechend angeschlossen. Von besonderer Bedeutung aber ist die Verbindung der Gesellschaft mit der unter Leitung der Prinzessin Clementine Metternich-Sandor stehenden Studienkommission des Reichsbundes katholischer Frauen. Inzwischen hat ein hochherziger Gönner der Gesellschaft auch ein voll entsprechendes Lokal (III, Heumarkt 10) zur Verfügung gestellt, ein Entgegenkommen, das die Arbeiten in jeder Hinsicht erleichtert. Der Hw. Klerus gewöhnt sich zu seinem größten Vorteil allgemach daran, seine Aufträge direkt an die organisierte Künstlerschaft zu leiten, statt sich auf gut Glück dem Nächstbesten zu überantworten oder einen Teil des zur Verfügung stehenden Betrages als Vermittlerprovision zu verschleudern.

In den Frühjahrsausstellungen ist manches zu sehen, was vom religiösen Standpunkte aus interessieren muß. In der Sezession sind zwei Räume für das fast durchwegs religiöse Lebenswerk des 1925 verstorbenen Prager Professors Aug. Brömse eingeräumt. In Graphiken und Gemälden — die besten meist kleinen Formats — spricht sich eine tief anregende, nicht selten ins Visionäre gesteigerte Eigenart aus. Es ist religiöse Stimmungskunst, die allerdings Anspruch auf kultliche Verwendung nur ausnahmsweise erheben könnte. Im Mittelraum eine große St. Michaelsfigur des Bildhauers Fraß, bestimmt für ein Kriegerdenkmal in Schwertberg (Oberösterreich). Reichlich und in den verschiedensten stilistischen Dialekten ist die religiöse Kunst im Künstlerhaus vertreten. Im Foyer H. Lanzingers einfach-wuchtiger Karton einer Kreuzigungsgruppe. Im ersten Stock eine nach Egger-Lienzscher Spätauffassung symbolisierte Auferstehung von A. Schnegg, die schon im Winter in Cl. Holzmeisters Idealschöpfung »Der Weg zum Licht und zur Erlösung« zu sehen war. Auf der Galerie ein dreiteiliger in Farbe und Kontur ungemein feiner Entwurf von R. Stolz für ein Fresko zum Friedhofsaufgang in Sexten im Pustertal.

Außerdem ein farbenprächtiges Bild, die Auferweckung der Tochter des Jairus von Altmeister Kempf, eine Pietà von R. Böttger, ein groß konzipierter Ecce-homo-Kopf von Bildhauer Wollek und mehrere Plastiken religiöser Genres von F. Oppitz.

Im Hagenbund ein malerischer Entwurf für die Begräbnisstätte der Karmeliter von Udo Weith.

Professor Bacher arbeitet mit seinen Schülern an der Akademie gegenwärtig an einem Kreuzweg für die Kirche in Bernhardstal.

Eine besonders schöne Leistung aus letzter Zeit ist Bormanns harmonischer Kreuzweg für die St.-Josephs-Kirche im V. Bezirk. In der straffen Konzentration auf das jeweilige Thema, in der Überfülle der Motive, dem gewissenhaften Ernst, der sich in jeder Gestalt ausspricht, in der feinfühligen Anpassung an die Eigenart des Materials, in der glücklichen Verteilung der Farben ist er nur Bestem vergleichbar. Es ist ein erfreuliches Zeichen herrschenden Verständnisses, das daraufhin dem Künstler schon Gelegenheit geboten wurde, seine Kräfte auch in anderen Kirchen am gleichen Vorwurf zu betätigen. A. Weißenhofer

MÜNCHNER KUNSTGEWERBESCHULE

An der Münchner Kunstgewerbeschule findet in diesem Sommer eine Folge von Vorträgen über kirchliche und kultische Kunst statt, die am 23. Juni vor den Schülern und einer großen Anzahl von Gästen begonnen haben. Die Vorträge hält der Dozent an der Kunstgewerbeschule Dr. A. Kiener. Die Direktion bezweckt mit diesen Vorträgen das geistige und theoretische Bindemittel zu geben für die praktischen Arbeiten, die seit einiger Zeit besonders intensiv in den Lehrwerkstätten auf dem Gebiete der kultischen und besonders der kirchlichen Kunst betätigt werden. Eine kleine Ausstellung aus den Lehrwerkstätten in Plastik, Malerei, Graphik, Schrift, Metallarbeiten, Textilien, Paramenten, sowie Entwürfe und Pläne für Kirchen von Prof. Rich. Berndl zeigen von dem gesunden Geist an der Münchner Kunstgewerbeschule, die die Traditionsverbundenheit einer Gemeinschaftskunst mit fortschrittlichem Geiste zu verbinden weiß. Georg Lill

Denkmalpflege

ZUR FARBIGEN UMGESTALTUNG DER DOME ZU BAMBERG UND MAINZ

Ein eigenartiger Zufall hat es mit sich gebracht, daß im Zwischenraum von kaum 14 Tagen, am 4. März zu Mainz und am 15. März zu München, die endgültige Entscheidung darüber fiel, ob die Dome zu Mainz und Bamberg ein ganz oder teilweise neues farbiges Kleid im Innern erhalten sollen. Zufall mag das zeitlich enge Zusammentreffen der voneinander unabhängigen Entscheidungen sein, dagegen ist es ein Zeichen eines neuen Zeitwollens, wenn man in beiden Fällen zu demselben Resultat kam. Die kirchliche Denkmalpflege steht heute vor einer grundsätzlich neuen Orientierung, die aus einer ganz anderen Problemstellung hervorgeht.

Vor hundert Jahren sah man die wichtigste Aufgabe der Denkmalpflege darin, alte Bauwerke von den »entstellenden« Zutaten späterer Stilperioden zu reinigen, sie zu »purificiern«. Damals

hat man den Bamberger Dom seiner barocken Kleidung beraubt und ihn als skelettartiges Museum, nicht als warmen, intimen Kirchenraum stehen lassen. Das reine Ideal der Zeit war auch dies sicher nicht; hätte man mehr Geld zur Verfügung gehabt, so hätte man Bamberg ebenso wie den Dom von Speyer im »Geiste der alten Zeit« wieder hergestellt, d. h. man hätte mit kleinlichen Imitationen vergangener Stilformen die erhabene Würde einer monumentalen Gesinnung verdorben. Dieser falsche Geist und dieser falsche Gedanke, durch intellektuelles Rekonstruieren und sentimentales Nachfühlen die ursprüngliche Einheit schöpferischer Vergangenheit wiederherstellen zu können, hat sich an zahllosen unserer schönsten alten Kirchen versündigt, bis schließlich die Denkmalpflege um 1900 in harten Kämpfen den Grundsatz aufstellen und im wesentlichen auch durchsetzen konnte: »Hände weg von unseren Kunstdenkmälern«. Man begnügte sich damit, zu konservieren, sonst ließ man alles im alten Zustand: purificierte Kirchen in ihrer rationalen Kühle, alte gewachsene in ihrer malerischen Stilmischung, renovierte in der Schwächlichkeit ihrer Restauration. Die moderne, lebende Kunst hielt man dagegen mit ängstlicher Engherzigkeit von den alten Kirchen fern, auch dort, wo Takt und Überlegung einzelne moderne Kunstwerke hätte einfügen können.

Und nun erheben sich plötzlich neue Forderungen. Sie wären in Kürze ungefähr folgendermaßen zu formulieren: Kirchliche Kreise erheben die Forderung, daß das Gotteshaus kein Museum, kein Nationaldenkmal sei, sondern in seiner Art als eine lebendige Aufgabe zu betrachten sei. Gerade ein katholisches Gotteshaus müsse eine gewisse Wärme haben. Den Forderungen der Seelsorge, der Andachtsübung (Beichtstühle, Stationen, Beleuchtung usw.) müsse Rechnung getragen werden. In gewisser Beziehung kommt diesen Ansprüchen auf zeitliche Umgestaltung und Weiterbildung eines alten Kirchenraumes der neu erwachte aktivistische Willen der Künstler zu Hilfe. Sie sagen, jede Zeitperiode habe nach ihrem Geschmack und ihrer Einsicht das Innere auch der alten Gotteshäuser ausgestaltet. Auch unsere Zeit habe das Anrecht darauf. Man könne und dürfe die lebenden Künstler nicht von den größten Monumentalaufgaben fernhalten. Auch wir hätten die schöpferische Kraft, den alten Kirchen unseren Zeitstil aufzudrücken, bis eine Folge von Generationen wieder zu anderem Ausdruck gelangt sei. Dagegen mahnen die Kunsthistoriker und Denkmalpfleger zu viel größerer Vorsicht. Das gebrannte Kind scheut eben das Feuer. Die so zahlreichen, in der Innenwirkung völlig durch Restauration verderbten alten Kirchen geben nicht die Gewähr, daß ohne weiteres moderne Ausmalungen wesentlich besser in einer innern Harmonie von Altem und Neuem ausfallen. Frühere Zeiten wie das Barock gingen mit einer viel größeren Selbständigkeit und einer größeren Ausgeglichenheit des Gesamtstiles an derartige Umgestaltungen. Die moderne Kunst zeigt gewiß erfreuliche Keime zu einer schöpferischen Erneuerung gerade auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, aber niemand wird behaupten, daß die moderne Kunst heute schon über die neue Problemstellung zu einer einheitlichen Harmonie der Architektur, Malerei und Plastik geschritten sei, so daß wir heute schon den neuen Zeitstil hätten. Die führenden modernen Künstler sollten deshalb in viel weiterem Maße als bisher zu unseren zahlreichen neuen Kirchenbauten herangezogen werden. Aber für unsere alten kirchlichen Monumentalbauten müßten wir erst eine reifere Stufe der modernen Kunstentwicklung abwarten. Und niemals dürften wir vergessen, daß wir heute eine andere Ehrfurcht vor dem Historischen besäßen als je eine vorhergehende Zeit.

An dieser Stelle kann auf eine eigentlich kritische Auseinandersetzung mit diesen divergierenden Ansichten nicht eingegangen werden. Nur soviel sei gesagt, wer heute verantwortlich für die Umgestaltung unserer alten Kirchen eintritt, muß sich bewußt sein, daß er vom denkmalpflegerischen Standpunkt ein ganz kühnes Experiment auf sich nimmt. Ob es zu dem gewünschten Resultat führt, wird auch kaum unsere Zeit entscheiden können, sondern darüber dürften wie über so viele andere Kulturexperimente kommende Generationen zu entscheiden erst das Recht haben, und zwar wesentlich unter dem Gesichtspunkte, ob wirklich schöpferische Kräfte hier Anfänge einer neuen Monumentalgesinnung gezeigt haben, ohne die Ehrfurcht gebietende Würde des Alten zu beeinträchtigen.

In den beiden konkreten Fällen handelt es sich um zwei verschiedene Lösungsmöglichkeiten. In Mainz stellte man von kirchlicher Seite gelegentlich der notwendigen statischen Restaurierung des Domes auch die Forderung, dem Innern des Domes, das farbig heute wesentlich von den Mittelschifffresken von Philipp Veit bestimmt wird, eine stärkere farbige Stimmung zu geben. Auch die zuständigen Stellen der hessischen Denkmalpflege haben sich diesem Verlangen nicht verschließen können. So hat man am Denkmalpflegetag zu Mainz den Entschluß gefaßt, zwar vorerst aus Mangel an Mitteln, aber auch aus gewisser Scheu vor dem Experiment von einer figürlichen Ausmalung abzusehen, jedoch dem Innern ein farbiges Gewand zu geben, das sich wesentlich auf Tönung beschränken soll. Man hat von zuständiger kirchlicher Seite drei Maler für einen engeren Wettbewerb in Aussicht genommen, von denen allerdings höchstens ein einziger eine gewisse Gewähr gibt, daß er der Aufgabe gewachsen sein wird. Besser wäre es wohl gewesen, für eine, wenn auch anscheinend einfache, aber gerade geschmacklich ungemein schwierige Aufgabe einen größeren Kreis namhafter Künstler heranzuziehen. Später sollen dann an einzelnen Stellen auch figürliche Fresken angebracht werden. (Vgl. auch den Bericht im letzten Heft S. 287 ff. von A. Hadelt.)

Bedeutend umstrittener ist die Sachlage in Bamberg. Hier geht der Ruf nach wärmerer Gestaltung des Innern von dem um den Bamberger Dom hochverdienten Weihbischof Dr. Senger aus. Seit zwei Jahren wogt schon der Streit hin und her, ob man in die Ostapside des Domes ein figürliches Gemälde setzen soll. Karl Becker-Gundahl, der Münchener Professor, hatte schon einen Entwurf fertig, als er plötzlich starb. Nun hat man den bekannten modernen Maler, Akademieprofessor Karl Caspar in München mit der Anfertigung eines neuen Entwurfes beauftragt. Nicht weniger als acht Variationen lagen einer Kommission unter Vorsitz des bayerischen Kultusministers Goldenberger vor. Die Kommission hat sich für die Ausführung entschieden, unter Gutheißung der amtlichen Denkmalpflege (Generalkonservator Dr. Hager), während von anderer kunsthistorischer Seite auch von einem angesehenen Architekten gewichtige prinzipielle Einwände vorgebracht wurden. Auf alle Fälle sind die Entwürfe, die einen Weltenrichter mit St. Petrus und

St. Georg vorsehen, von starker monumentaler Kraft, und bei aller kirchlichen Traditionsverbundenheit von persönlicher neuzeitlicher Eigenart. Es dürfte schon bald mit der Ausmalung begonnen werden. Ob man allerdings allein schon mit der Ausmalung der Calotte der Ostapsis, die noch nicht den 60. Teil der Wandfläche einnimmt, den beabsichtigten Zweck erreichen wird, den Kirchenraum wärmer und andachtsvoller zu machen, dürfte bezweifelt werden. Gewiß wird die Kirche, die heute durch die zwei gleichmäßigen Chöre und einer unliturgischen Bankaufstellung keine bestimmte Orientierung hat, in ihrer östlichen Hauptrichtung festgelegt; aber dazu wird man auch andere nötige Umänderungen an Hochaltar, Choraufgang und Kirchenschiff vornehmen müssen. Und der kleine Fleck der Apsidenmalerei wird mit einer inneren Konsequenz — schon weil der Kirchenraum aus dem farbigen Gleichgewicht gerät — zu einer weiteren Ausmalung oder einer anderen farbigen Ausstattung (Glasfenster, Wandteppiche) treiben, auch wenn man das jetzt noch nicht einsehen will. Wenn man sich zur Kühnheit des Aktivismus bekennt, sollte man auch den Mut zur letzten Konsequenz haben. Georg Lill

EINE TRAURIGE BILANZ!

Unersetzliche Verluste hochwertigen Kunstgutes aus steirischen Kirchen und Klöstern.

Seit dem Jahre 1917 verfolgen steirische Kunstfreunde mit gespanntester Aufmerksamkeit die fortwährende Abwanderung heimischen Kunstbesitzes. Wieviel hat davon unser Land schon während des Krieges verloren! Daß dadurch manch wertvolles Stück der heimischen Forschung entzogen wurde, läßt diese Tatsache nur um so mehr beklagen. So wanderte z. B. die prachtvolle große Johann-Nepomuk-Gruppe des landschaftlichen Barockbildhauers Johann Jakob Schoy aus landschaftlichem Besitz in den Garten einer Grazer Privatvilla, eine gotische Madonna aus der Heinrichstraße erwarb Dr. Scarpatetti, die herrliche Barockmadonna über dem Tor des Hauses Griesgasse 8, die ein Schmuckstück der Stadt bildete, mußte ihren alten Standplatz mit dem an einer Villa in Tobelbad vertauschen. Das meiste und wertvollste ging aber in den letzten Jahren des Weltkrieges und besonders in der darauffolgenden Inflationsperiode ins zahlungskräftige Ausland. Ein hochwertiges Stück um das andere wanderte ab. Es sei nur an eine »Hl. Familie« von Carlo Maratta sowie an eine »Erziehung Mariens« aus der Pietro-da-Cordona-Werkstatt erinnert, die nach Berlin verkauft wurden. Eine Unmenge kirchlichen Kunstgutes wurde bei der unglückseligen Metallablieferung verschleppt und vernichtet. Den Höhepunkt in bezug auf Qualitätsware aber erreichte diese bedauerliche Abwanderung auffallenderweise im vergangenen Jahre 1926. Nachdem der europäische wie der amerikanische Kunstmarkt gegenwärtig mit Durchschnittsware übersättigt ist, kommt begreiflicherweise für den Antiquitätenhandel nur erstklassiges Material in Frage. Um so schwerer daher die Einbuße für den Verkäufer bzw. für das gesamte Land! Da stehen an erster Stelle die einzigartigen Totenschilde aus der Pfarrkirche Maria-Pernegg, nördlich von Graz. Ihrer vier an der Zahl wanderten sie durch den Grazer Kunstsalon »Stil«-Tummelplatz an die G. m. b. H. »Altkunst« in Berlin, um dort demnächst versteigert zu werden. Aus derselben Pfarrkirche wurde eine »Hl. Mutter Anna«, ein Rest einer gotischen Anna-Selbdrittgruppe, veräußert und gelangte in den Kunsthandel. Wenn der Herr Pfarrer von Pernegg in seiner unangebrachten Selbstherrlichkeit und bar jeglichen Verantwortlichkeitsgefühles solche Veräußerungen, auf die nach kirchlichem Gesetz die Exkommunikation folgen sollte, vornahm, so kann der vorgesetzten kirchlichen Oberbehörde der Vorwurf einer unfaßbaren Gleichgültigkeit nicht erspart werden. Der Erlös aus diesen Verkäufen soll angeblich zur Restaurierung des Turmes der Kirche verwendet werden. Ein wesentlich erfreulicheres Bild bietet dagegen die Diözese Lavant im benachbarten Kärntnerlande. Dort hat Seine Exzellenz Fürstbischof Dr. Adam Hefter mit seltener Energie und bewundernswerter Umsicht das Kunstgut seiner Diözese zu schützen gewußt, unterstützt von seinem kunsteifrigen Diözesan-Museumsleiter[1]) Professor Dr. Otto Rainer. In einem mit Pernegg analogen Falle wurde von Klagenfurt aus die Intervention des österreichischen Unterrichtsministeriums angerufen. Auf diesem Wege dürfte das Land Kärnten die Mittel zum Turmbau von St. Leonhard im Lavanttal erhalten, ohne daß hochwertiges kirchliches Kunstgut verschleudert zu werden braucht, wie es in der Diözese Seckau leider der Fall ist. Eine weitere peinliche Angelegenheit betrifft den in aller Heimlichkeit durchgeführten Verkauf von drei wundervollen »Polenteppichen« aus dem Besitz des Stiftes Vorau in der Oststeiermark, die nach Wien gebracht und von dort durch einen italienischen Kunsthändler — merkwürdigerweise unbemerkt (!) — über die österreichische Grenze nach Paris verschleppt worden waren, wo sie um den Preis von 20000 Pfund ausgeboten wurden, während die Besitzer kaum ein Fünfzehntel dieses Betrages erhalten haben sollen. Die österreichische Finanzbehörde hat über das Stift eine Steuerstrafe von 10000 Sch. verhängt. Daß ein bescheidener Antiquitätenhändler derartige Verkäufe übertragen bekam, ist ebenso unfaßbar, wie daß in diese betrübliche Angelegenheit auch eine tonangebende Persönlichkeit des Wiener Kunstlebens verwickelt war, so daß eine Untersuchung gegen sie eingeleitet werden mußte. Dies beweist nur, daß bei uns noch immer die berufensten Stellen, deren Aufgabe die Erhaltung des heimischen Kunstgutes sein sollte, sich ihrer Pflichten und Verantwortlichkeit noch lange nicht bewußt sind. Noch mehr hat aber in den letzten Monaten das berühmte Zisterzienserstift Rein bei Graz abgestoßen: so die prachtvollen gotischen Scheiben der Heiligen-Kreuz-Kapelle neben der Prälatur, ferner eine in Elfenbein geschnitzte Spiegelkapsel — die Erstürmung einer Minneburg darstellend —, französischer Herkunft aus dem 14. Jahrhundert, dann ein äußerst kostbares Elfenbein-Diptychon derselben Periode mit der Darstellung der Kreuzabnahme, eine Uhr aus dem 16. Jahrhundert, ein seltenes astronomisches Meßinstrument, dem 17. Jahrhundert entstammend. Aus demselben heimischen Kloster wanderte ein niederländisches Livre d'heures (15. Jahrhundert) und ein auf Pergament gedruckter Teuerdank, aller Wahrscheinlichkeit nach eine Schen-

[1]) Die von dem hochverdienten steirischen Konservator Monsignore Dr. Johann Graus seinerzeit angeregte Gründung eines steirischen Diözesanmuseums ist unglückseligerweise bis heute noch nicht erfolgt.

DER AUFERSTANDENE
MOSAIKENTWURF VON O. VORLÄNDER-HAMELN

kung des habsburgischen Kaiserhauses, nach Wien. Der erwähnte obskure Antiquitätenagent, der das Stift Vorau mit den Polenteppichen so übervorteilt hatte, besaß von dem Werte des letzteren Stückes natürlich nicht die geringste Vorstellung. In Wien ging er damit hausieren, um einen Abnehmer dafür zu finden! Daß sich einige Kunsthistoriker bedauerlicherweise immer wieder mit dem Antiquitätenhandel abgeben, was mit ihrem Berufe unter allen Umständen im schärfsten Widerspruch steht und durch nichts entschuldigt werden kann, bewies ein bekannter »Spezialforscher« auf dem Gebiete österreichischer Gotik, der unweit des bekannten Wallfahrtsortes Maria Zell in einer kleinen Kapelle eine »Maria lactans« aus dem Ende des 13. Jahrhunderts fand. Dieses Stück vermittelte er dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und steckte für seine »Bemühungen« (zwei Fahrten Wien-Maria Zell und zurück und einige Briefe) die Kleinigkeit von 3200 Sch. ein! Daß die Wiener Ausstellung »Gotik in Oesterreich« für manches Kunstwerk gefahrvolle Folgen nach sich ziehen könne, ist manchem Kunstfreund von vorneherein klar gewesen. So wertvolle Dienste eine derartige Kollektivschau für die Forschung zweifellos besitzt, so sind solche Vorführungen zu Zeiten finanzieller Depression sehr gefährlich. In diesem Falle mußte schon die Zusammensetzung des engeren Arbeitsausschusses die schwersten Bedenken auslösen. Und in der Tat sind verschiedene kostbare Stücke, darunter z. B. das Bildnis Kaiser Friedrichs III., das Jahre hindurch als Leihgabe des Stiftes Vorau im Grazer Joanneum (Abbildung 8 im Suida-Katalog) hing, nicht mehr zurückgekehrt.

Dr. Bruno Binder

Bücherschau

Kleinschmidt, P. D. Beda O. F. M., Geschichte der christlichen Kunst. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 8°. 635 S., 389 Abb. Paderborn, Ferd. Schoeningh, 1926. Preis geb. M. 20.—.

Eine so eng gedrängte und dabei doch so reichhaltige Geschichte der christlichen Kunst ist in neuester Zeit wirklich ein Bedürfnis geworden. Bücher, welche ausschließlich die gesamte christliche Kunst aller Zeiten beschreiben, hat es überhaupt bisher nur drei gegeben: Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche, Bergner H., Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, und Kraus Fr. X., Geschichte der christlichen Kunst. Das letztere ist vielen wegen des Preises kaum erschwinglich, das mittlere ist nur auf Deutschland beschränkt und das erstere ist wohl längst in verschiedener Hinsicht, trotz seiner vielfachen Auflagen, unzureichend geworden. Wir begreifen, daß die erste Auflage von 1909 schon nach wenigen Jahren zu Ende gegangen ist. Die vorliegende zweite Auflage ist eine gewissenhafte Umarbeitung. Was der Kunstgeschichte von P. Kleinschmidt einen ganz besonderen, auch praktischen Wert verleiht, das ist die ausführliche Behandlung des christlichen Kunstgewerbes, dem der Verfasser 101 Seiten eingeräumt hat, und das sonst überhaupt nicht in dieser allgemeinen Übersicht gegeben ist. Trotz der Fülle des Stoffes findet der Autor immer wieder Gelegenheit, auch auf Einzelerscheinungen einzugehen. Das wissenschaftliche Moment ist stets stark in den Vordergrund gestellt und meist klar herausgearbeitet. Etwas kurz ist die Architektur der Neuzeit behandelt, d. h. der ganzen nachmittelalterlichen Zeit (S. 123 bis 144), wenn sie auch in einem guten Überblick zusammengefaßt ist. Nur Italien und Deutschland

sind hier behandelt; Frankreich und England und die Niederlande hatten freilich nicht viel Eigenart in dieser Zeit, aber Spanien hätte schon ein näheres Eingehen verdient. Die neueste Zeit wird auf jedem Gebiete leider nur gestreift. Sehr interessant ist es zu sehen, mit welchem Fleiß der Westfale sich in die süddeutsche Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts hineingearbeitet hat. Schade, daß er das reiche Material zu wenig chronologisch gebracht hat. Daß natürlich Lücken sich zeigen und Lokalfehler unterlaufen, kann uns wirklich nicht wundernehmen: z. B. reiht er den Fr. Kaspar Moosbrugger und den Peter Thum (Thumb) unter die Österreicher, hält den Dominikus Zimmermann für den Erbauer von Ottobeuren (statt Joh. M. Fischer), vergißt die Zuccalli aus Graubünden, schreibt dem A. Viscardi statt den Bau die Stukkaturen der Dreifaltigkeitskirche in München zu. In der Malerei und Plastik weiß Kleinschmidt für die Barockzeit gut Bescheid. Einige Druckfehler haben sich natürlich eingeschlichen, z. B. Meltenburg statt Weltenburg (S. 152), R. A. Loos (statt Boos, S. 426), P. Wagener (Wagner, S. 427); der Thassilokelch wäre hiernach im 5. statt im 8. Jahrhundert entstanden; doch das alles sind Nebensächlichkeiten, welche gegenüber dem großen Wert des Buches wirklich verschwinden. Am Schlusse bringt der Verfasser auch noch eine kurz gedrängte, aber wissenschaftliche Ikonographie (S. 533—600), ein alphabetisches, sehr reichhaltiges Verzeichnis der kunsttechnischen Ausdrücke und eine Zusammenstellung der Sinnbilder, Attribute nnd Darstellungsformen der bekannten Heiligen. Kurz und gut, über alles Notwendige kann sich hier der Kunstbeflissene und der Künstler den nötigen Aufschluß holen. Das Buch eignet sich aber auch in ganz besonderer Weise für den Theologen, und mit Recht hat es der Verleger in die wissenschaftliche Handbibliothek des Priesters eingereiht.

M. Hartig

André Michel, Histoire de l'Art. Tome VIII. L'Art en Europe et en Amérique au XIXe Siècle et au début du XXe (seconde partie), 8°, 452 S., 6 Heliogravüren, 292 Textabbildungen, 1926. Verlag Armand Colin, Paris, 103 Boulevard St. Michel. Geheftet franz. Fr. 105.—. Geb. in Halbfranz mit Kopfgoldschnitt franz. Fr. 161.—.

Der vorliegende 16. Halbband des großen französischen Kunstgeschichtswerkes sollte ursprünglich der letzte sein. Da aber über den ersten Plan hinaus auch das 20. Jahrhundert miteinbezogen wurde, wird ein 17. Band angeschlossen, der eine biographische Notiz über den kürzlich verstorbenen Herausgeber André Michel enthalten, außerdem die neuere und neueste Kunst in den Niederlanden und in Amerika, sowie das Kunstgewerbe behandeln wird. Ferner wird dieser Schlußband je ein Künstler-, Orts- und Sachregister über das Gesamtwerk bringen.

Der 16. Band behandelt die französische Kunst von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis auf unsere Tage, die italienische Kunst seit 1870, die deutsche und österreichische seit 1850, die Kunst in den skandinavischen, slawischen und Balkanländern desselben Zeitabschnitts, die Kunst in Spanien und Portugal seit Ende des 18. Jahrhunderts, die schweizerische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert sowie die Graphik seit 1850. Wieder haben sich, der Anlage des ganzen Werkes entsprechend, nicht weniger als acht Mitarbeiter diesen Band aufgeteilt. Die Entwicklung wird bis in die jüngste Zeit weitergeführt. Sogar die internationale Pariser Kunstgewerbeausstellung von 1925 ist schon berücksichtigt, wird aber im Schlußband bei der Behandlung des Kunstgewerbes noch ausgiebiger herangezogen werden.

Die für die deutsche und österreichische Kunst reservierte Seitenzahl muß im Vergleich zu den andern Ländern als durchaus ungenügend bezeichnet werden. Die reiche Entfaltung der deutschen Baukunst im zwanzigsten Jahrhundert wird mit einigen Zeilen abgetan, als einzige Illustration dazu dient Messels Berliner Wertheimbau. Nur ein Zehntel der Bilder entfällt auf die christliche Kunst überhaupt, davon die Hälfte auf Frankreich. Nicht ein einziger deutscher Kirchenbau ist abgebildet, keine religiöse deutsche Plastik; die beiden abgebildeten Gemälde, die als religiös angesprochen werden können, gehören zur äußeren Peripherie der christlichen Kunst. — Die Ausstattung ist von unveränderter Güte. Dr. Richard Maria Staud

Lovis Corinth, Selbstbiographie. Mit 22 schwarzen und 4 farbigen Bildnissen. Verlag S. Hirzel, Leipzig 1926. Ladenpreis M. 25.— bzw. M. 30.—

Corinth war ein Künstler, der sich nicht nur selbst sehr gerne gemalt hat, der auch das Bedürfnis verspürte, Aufzeichnungen über sein Leben zu machen. Wie er gemalt hat, so hat er auch geschrieben: impulsiv, offenherzig und kraftvoll. Das Wertvollste an dieser sehr schönen Tagebuchausgabe sind zweifellos die Bilder, die fast durchwegs von unbekannten Skizzen und Zeichnungen stammen. Spuren seiner Krankheit kündigen sich gerade in seinen Selbstbildnissen am deutlichsten an. Der Ausdruck wird verzerrt, mitunter bekommen diese Blätter etwas furchtbar Dämonisches. Wie entsetzlich wirkt z. B. sein letztes Bildnis: ein bluttriefendes, dornengekröntes Haupt vor blauen Schraffen darunter die Worte: O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn. Dieses letzte berührt sich merkwürdigerweise mit dem letzten Datum seiner Aufzeichnungen: 8. Mai 1925. Corinth hat vor 1912 bereits einen biographischen Roman geschrieben, der unter dem Namen Franz Stiemer erschien. Die vorliegende Biographie sollte nach seinem Wunsche erst nach seinem Tode veröffentlicht werden. Der erste Teil bis zum Abschnitt »Der Krieg« wurde als Ganzes gedacht, später herrscht die tagebuchartige Fassung vor. Die Ausstattung ist äußerst vornehm und sorgfältig. Dr. Bruno Binder

Neuheiten aus dem italienischen Verlagswesen: Le Fontane d'Italia von Arduino Colasanti. 4°. 56 Textseiten, 306 Lichtdrucktafeln. Ed. Bestetti e Tuminelli, Milano-Roma 1926. Leinwand und Gold L. 3.50.

Eine Neuheit in jeder Hinsicht. Statt einer langen Erläuterung gebe ich hier die Einleitung wieder:

»In allen Ecken Italiens, beginnend auf den Plätzen der Hauptstädte, bis zu den winzigen Winkeln der kleinen Landstädtchen, von den phantastisch-reichen Parks der Großen bis zu den einfachen Villen, in den verschwiegenen Kreuzgängen uralter Kirchen und in den Höfen fürstlicher Paläste, rauscht, plätschert, rieselt das Wasser aus Tausenden von Mündungen. — Die Architektur, oft sich der malerischen Effekte des Wassers bedienend, seine Kraft zu eleganten Strahlen oder geräuschvollen Kaskaden zwingend, wobei es manchmal auch vergewaltigt wird, versteht es, Farben, Linien, Schatten in immer neuen Variationen zu vereinigen.« — Es mag deshalb eigentümlich er-

scheinen, daß trotz so vieler Einzelmonographien, noch kein Buch über die Brunnen Italiens im allgemeinen geschrieben worden ist. Diese Lücke hat nun Arduino Colasanti ausgefüllt, indem er einer wohlausgefüllten Bildersammlung der interessantesten Brunnen einen guten einleitenden Text vorangestellt hat. — Nach einem kurzen Überblick über die antiken Kulte des Wassers erwähnt der Verfasser die ersten Brunnen, die der Mensch zu seinem Bedürfnis errichtete, und die aus religiösen Motiven ihren ersten schüchternen Schmuck erhielten. Er leitet dann weiter zur eigenartigen Entwicklung dieses Sonderzweiges der Architektur, und bereichert seinen Bericht mit wichtigen historischen Einzelheiten, poetischen Legenden, Anekdoten und sonderbaren Gebräuchen. — Reiche Sachregister, nach Künstlernamen und Standorten, erleichtern die Suche nach Nachrichten in diesem herrlichen Band, dem dazu noch der Reiz des gänzlich Neuen, Unveröffentlichten anhaftet.

Aus dem mir vorliegenden Buch läßt sich unerschöpfliches Material entnehmen. Auch für die christliche Kunst, der hier Anregungen in Fülle geboten werden. Angelo Lipinsky

Das Dominikanerinnen-Kloster Altenhohenau am Inn behandelt Staatsoberarchivar Dr. A. Mitterwieser in einem Bändchen der Germania sacra (Augsburg, Dr. B. Filser, 1926). Die 57 Seiten Text werden durch einige Textabbildungen und 28 Tafelbilder erläutert. Die ganze Arbeit ist genau nach dem Schema der Germania sacra angelegt: S. 1—32 wird die äußere und innere Geschichte und S. 33—48 die Bau- und Kunstgeschichte des Klosters behandelt. Es ist quellenmäßige Arbeit, welche sich nur auf das Allernotwendigste beschränkt, aber alles gibt, was notwendig ist, um die Bedeutung des Klosters ins rechte Licht zu stellen. Altenhohenau war das einzige ständische Dominikanerinnen-Kloster in Bayern, das älteste, welches auf dem Lande gegründet wurde (1235), und das einzige, welches größeren Grundbesitz sein eigen nennen konnte. Das Kloster war schon bei der Gründung ziemlich reich dotiert gewesen und hat später die großen Marken Laiming und Griesstätt dazu erworben. Der größte Teil der Klostergebäude wurde nach der Säkularisation (1803) niedergerissen, erhalten hat sich nur die Kirche mit der frühgotischen St. Annakapelle im Kreuzgang. Die Kirche ist eine typische Nonnenkirche, halbiert und die rückwärtige Hälfte in zwei Geschosse geteilt, oben für den Chor (das Gestühl ist noch aus dem 16. Jahrhundert erhalten) und unten früher als Sepultur, jetzt als Oratorium verwendet. Recht stimmungsvoll ist die Decke des Chores von 1672. Das Innere der Kirche wurde im Spätrokoko einer durchgreifenden Restauration unterzogen. Zuerst malte Math. Günther das Chorfresko, dann stellte sein Namensvetter Ignaz den einzigartigen Hochaltar in der Intention eines Hauses und des Turmes Davids auf, (1769) gleichzeitig malte Ant. Schütz die Fresken der Annakapelle. 1774 erstand dem Kloster ein großer Wohltäter in dem Münchner Handelsherrn J. C. Hepp. Er ließ 1774 von Joh. Mich. Hartwagner — der sonst nur als Streicher bekannt ist — das Schiff malen und dann die Seitenaltäre, die Kanzel und das Gitter errichten. Für die Seitenaltäre lieferte Günther den Bildhauerschmuck der vielen Engel und der zwei Seitenfiguren. Dr. Mitterwieser irrt, wenn er Hartwagners Deckenbild in seinem künstlerischen Werte etwas anzweifelt und unter die Arbeiten des A. Schütz stellt. Eine kunsthistorische Merkwürdigkeit ist der Christus auf dem Lebensbaum aus dem 14. Jahrhundert mit seiner geöffneten Seite, in welche die Menschen jahrhundertelang in Briefform ihre Bitten niedergelegt haben. Schade, daß der ziemlich gleichzeitige Petrus, jetzt im Wasserburger Museum nicht abgebildet worden ist. Das Buch erfüllt seine Aufgabe, kurz über die Kloster- und Kunstgeschichte zu orientieren, ausgezeichnet und gibt dem die nötigen Fingerzeige, welcher sich noch eingehender damit beschäftigen will.

Michael Hartig

Mitteilungen der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst" E. V.

DIE JAHRESMAPPE 1927

ALS 35. VEREINSGABE

wird in diesen Tagen ausgegeben. Die Gesellschaft hat sich entschlossen, aus Anlaß des 35. Erscheinens der Jahresmappe, diese besonders auszustatten und den Umfang bedeutend zu erweitern. Die Jahresmappe bringt 32 Seiten Text, 12 Tafeln mit insgesamt 73 Abbildungen von 57 Künstlern (bisheriger Normalumfang 24 Seiten Text, 10 Tafeln, 40 Abbildungen). Vier Tafeln sind in Farbenkunstdruck und zwei Tafeln in Kupfertiefdruck ausgeführt.

Somit können wir unseren Mitgliedern mit der 35. Jahresmappe eine besonders wertvolle Gabe überreichen. Die Jahresmappe bietet durch eine sorgfältige Auswahl aus einer überraschend großen Zahl von Einsendungen seitens der Künstlerschaft eine einzigartige Übersicht über das heutige Schaffen christlicher Künstler, die so lückenlos sonst nirgends gebracht werden kann. Es sind Künstler aus Süd-, West- und Norddeutschland, aus der Schweiz und Österreich aufgenommen.

Gegen Leistung des Jahresbeitrages in Höhe von Mark 8.—, für Künstler in nicht fest besoldeter Stellung und Studierende Mark 4.—, wird die Jahresmappe 1927 kostenlos und portofrei übersandt. Die Einzahlung des Jahresbeitrages möge baldigst erfolgen, da die Jahresmappe bereits im Juni zum Versand kommt.

Für die stattfindende Verlosung innerhalb der Mitglieder wurden dieser Tage wieder Ankäufe von Original-Kunstwerken in Höhe von zirka Mark 3000.— gemacht. Weitere Ankäufe folgen. Als Kunstblätter wurden in eigenem Verlag zwei neue Werke herausgegeben: Professor Matthäus Schiestl »Franzi und das Jesuskind«, Akademieprofessor Paul Plontke, Berlin »Anbetung der Könige«.

DIE MITGLIEDERVERSAMMLUNG

findet voraussichtlich vom 11. bis 14. Oktober in München statt, gleichzeitig mit der »Tagung für christliche Kunst«. Näheres Programm wird noch bekannt gegeben.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Für den Inseratenteil verantwortlich: Direktor A. Dümpelmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstraße 1. Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

O. O. KURZ-MÜNCHEN

FASSADE VON ST. GABRIEL IN MÜNCHEN

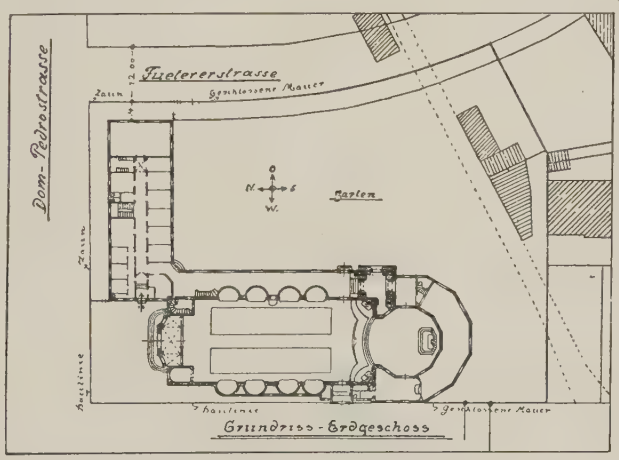
FRANZ X. BÖMMEL: KARMELITENKIRCHE HL. THERESIA, AUSSENANSICHT

ZU DEN NEUEN KIRCHEN MÜNCHENS

Von GEORG LILL

Seit viereinhalb Jahrhunderten ist München im Kirchenbau nicht nur für seine Erzdiözese, sondern weit darüber hinaus in ganz Bayern, ja Süddeutschland, führend und richtunggebend gewesen. Die Frauenkirche, heute noch das weitragende Wahrzeichen Münchens, war nicht etwa ein genial-subjektives Werk des Maurers Jörg von Polling, den man später, wohl fälschlich, Ganghofer nannte, sondern vielmehr der stärkste Ausdruck des Raum- und Massengefühls des oberbayerischen bodenständigen Volkstums. In diesem Sinne hat der Bau nochmals am Ende der Gotik hinausgewirkt in die kleinen Landkirchen.

Um ein Jahrhundert später läßt dann fürstliche Munifizenz des religiös-gesinnten Wilhelms V. den welschen Bau der Michaelskirche entstehen, um dessen Gestaltung der romanisierte Niederländer Friedrich Sustris, der Augsburger Kunsthandwerker Wendel Dietrich und der Münchner Maurermeister Wolfgang Miller in ergänzendem und kreuzendem Eifer gerungen. Wieder war es kein ästhetisches Suchen eines einzelnen. Wie sich in der Frauenkirche die spätmittelalterliche Religiosität in ihrer trotzigen Sicherheit als stammlich-nationales Eigengut aussprechen konnte, so lebt in der wundervoll festlichen, ruhigen Halle der Michaelskirche der Siegesgedanke einer regenerierten



FRANZ X. BÖMMEL: KARMELITENKIRCHE, GRUNDRISS

FRANZ X. BÖMMEL: KARMELITENKIRCHE. INNENANSICHT (NOCH MIT DEN NOTALTÄREN)

Kirche, die nicht vor den Grenzen der Staaten und Völker haltmacht, sondern die Wahrheit ihrer Idee allen zu bringen sich zur Aufgabe gesetzt. Auch von hier geht ein Strom der Erneuerung auf Stifts- und Klosterkirchen bis zu kleinen Landkirchen über.

Die dritte Welle einer religiösen Kulturgestaltung — wiederum ein Jahrhundert später — knüpft sich an die Theatinerkirche, die auf der savoyischen Prinzessin, der Kurfürstin Henriette Adelaide Geheiß, von den italienischen Meistern Agostino Barelli und Enrico Zuccalli erbaut wurde. Der barocke Geist in seiner pompösen Pracht, seiner rauschenden Musik, seiner faszinierenden Illusion hat damals in Bayern Fuß gefaßt und in einer vierfachen Folge von Generationen die Umgestaltung von welscher Fülle mit einem Einschuß von französischer Grazie zu dem nun wieder bodenständig gewordenen bayerischen Rokoko geführt. Von den strahlendsten Abteikirchen bis zu der kleinsten Landkirche wurde damals eine Schönheit sondergleichen über die altbayerischen Lande ausgegossen. Es war wohl die umfassendste und glanzvollste Zeit Münchner Kirchenbaues.

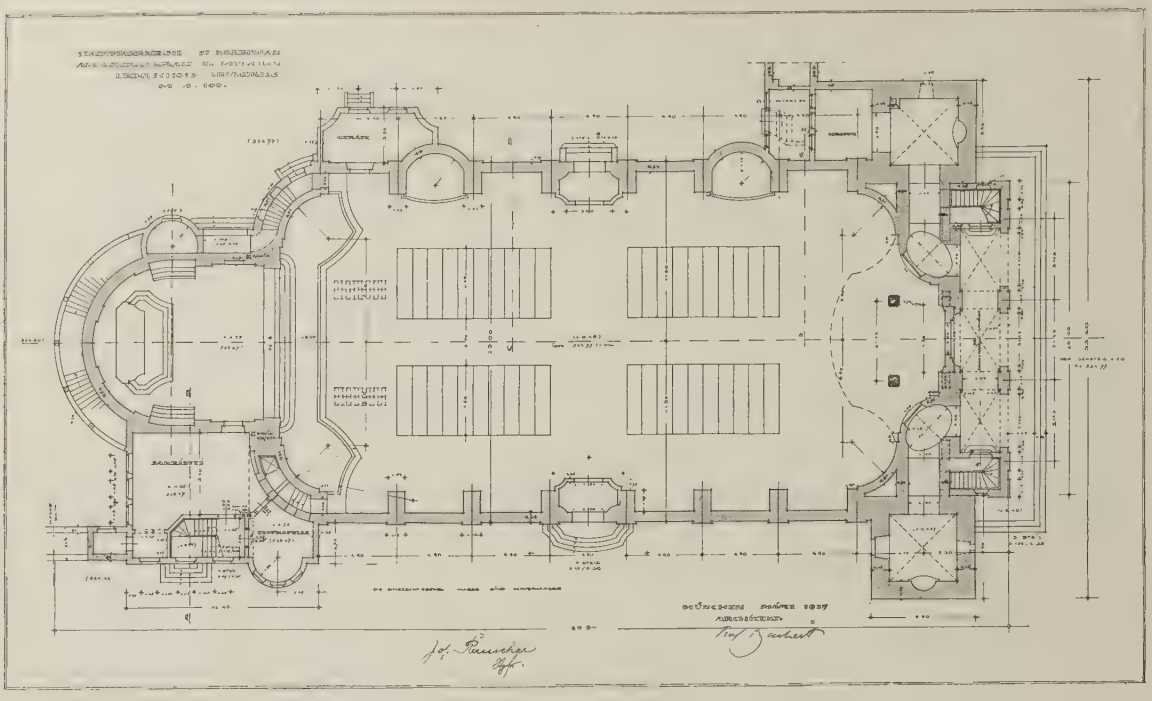
Die vielgerühmte Periode Ludwigs I. muß dagegen in diesem Punkte bei weitem zurücktreten. Gerade auf dem Gebiete des Kirchenbaues kommt jetzt die Zeit der eklektischen Imitation auf, einmal der italienischen Kunst: Basilika von Georg Fr. Ziebland, Allerheiligenhofkirche von Leo v. Klenze in Nachahmung der Capella palatina in Palermo und der Ludwigskirche von Fr. Gärtner, einer Mischung von klassizistischen und romanischen Tendenzen; dann des neugotischen Gedankens in der Auer Maria-Hilf-Kirche von Jos. Ohlmüller und der Haidhauser Johanniskirche von Mathias Berger, letztere beide in ihrem romantischen Rückgreifen auf altbayerische Gotik sicher bedeutungsvoller in der Architektur als die ersteren, die mehr in ihrer malerischen Ausstattung ihren Wert besitzen. Die Münchner Kirchenbaukunst der Romantik kann sich in keiner Weise mit der rheinischen und Wiener Schule weder in ihrer inneren Bedeutung noch ihrer äußeren Wirkung messen.

Nicht ohne Zufall hat dann in der mehr wissenschaftlich-akademischen Neubelebung der historischen Stile München in den Jahrzehnten der Jahrhundertwende einige glänzende Kirchen geschaffen: die malerisch gruppierte St.-Anna-Kirche im romanischen Stil von Gabriel von Seidl (1887—1892), die dem Kanon zu sehr entsprechende romanische St.-Benno-Kirche von Leonhard Romeis (1888—1895), die prachtvoll silhouettierte St.-Pauls-Kirche von Georg Hauberrisser im rheinisch-gotischen Stil (1892—1906), die problematischste, die St.-Rupertus-Kirche in romanischer Vierkonchenanlage von Gabr. v. Seidl (1901—1903) und schließlich das reifste und persönlichste Werk dieser ganzen Epoche, die Maximilianskirche von Freiherrn Heinrich von Schmidt (1895—1908), die machtvolle doppeltürmige Kirche an der Isar, die sowohl städtebaulich wie als Raumwirkung eine hervorragende Leistung ist. Sie steht in der persönlichen Auseinandersetzung von romanischen Motiven mit moderner Massenwirkung direkt am Übergang vom nachfühlenden Schaffen zu dem heutigen Suchen nach einem eigenen Zeitstil in der Kirchenbaukunst.

Viele werden einen Unterschied zwischen den imitativen Kirchen der ersten Hälfte des

FRANZ X. BÖMMEL: KARMELITENKIRCHE, CHORANSICHT

GEORG SCHREINER: HOCHALTAR IN DER KARMELITENKIRCHE HL. THERESIA



HERMANN BUCHERT: ST. KORBINIANSKIRCHE, GRUNDRISS

Jahrhunderts und denen der Wende nicht einsehen. Und doch ist er dem inneren Wollen nach fast ein diametraler. Die erste Epoche des Jahrhunderts glaubte vor allem im gotischen Stil den beherrschenden Zugang zum christlichen Kirchenbau aus inneren Gründen gefunden zu haben. Die Gotik erschien der Zeit als die reinste Verkörperung christlich-kulturellen Strebens im Diesseits, und so suchte der romantische Baumeister unter Führung von Reichensperger und andern am gotischen Bau wieder das Wesen christlicher Baukunst zu ergründen. Gleichzeitig aber verschloß doch der rationalistische Nachklang des Klassizismus und der allzu historisierende Sinn der Zeit den Einblick in das geheimnisvolle Mystische, aber auch in das lebendig Schöpferische der ständig sich ändernden mittelalterlichen Stile. Immerhin hatten die gotischen Kirchen der Frühzeit des 19. Jahrhunderts den Mut einer persönlichen Zeitanpassung und Auseinandersetzung, wenn auch im beschränkten Maße. Das rein kunsthistorische Studium der alten Stile hat erst später den Architekten den Mut gegeben, an Hand ihrer Studienmappen und der Fülle der Detailkenntnisse sich an alles zu machen, nicht nur an die kanonischen Schemen einer romanischen und gotischen Kirche, sondern selbst an die Nachahmung der rasch vorüberrauschenden Übergangsstile. Etwas von dem maßlosen Stolz der Zeitepoche vor dem Weltkrieg, daß man mit historischem Wissen, technischer Gewandtheit, wandlungsfähiger Einfühlung und sehr großen Geldmitteln alles spielerisch, aber nicht aus dem zwangsläufigen Zeiterleben heraus wiederholen könne, was frühere Zeiten mit ihrem Herzblut aus den größten geistigen, seelischen und physischen Kämpfen geschaffen haben, liegt auch in dieser Baugesinnung. München ist glücklicherweise damals von öden, ausgelaugten Nachahmungen mittelalterlicher Stile verschont geblieben, indem Männer mit Takt, Geschmack und Feingefühl, und mit tatsächlich überraschend großem Einleben Bauwerke geschaffen haben, die einer katholischen Großstadt würdig sind; ja die Maximilianskirche ist vielleicht der Bau, bei dem man am stärksten in Deutschland ein persönlich und schöpferisch künstlerisches Weiterschaffen im Sinne alter Bautradition empfindet.

Die Josephskirche in Schwabing, die 1898—1902 von H. Schurr erbaut wurde und eben die fünfundzwanzigjährige Einweihung feiern durfte, bedeutete für München und Süddeutschland einen wesentlichen Wendepunkt. Zum erstenmal knüpfte man wieder an die Tradition an, die man vor hundert Jahren verlassen, und errichtete eine barocke Kirche. So ganz selbstverständlich war dies nicht. Seit dem Klassizismus hatte man

HERMANN BUCHERT: ST. KORBINIANSKIRCHE, AUSSENANSICHT

HERMANN BUCHERT: ST. KORBINIANSKIRCHE, INNENANSICHT

HERMANN BUCHERT: ST. KORBINIANSKIRCHE, CHORANSICHT

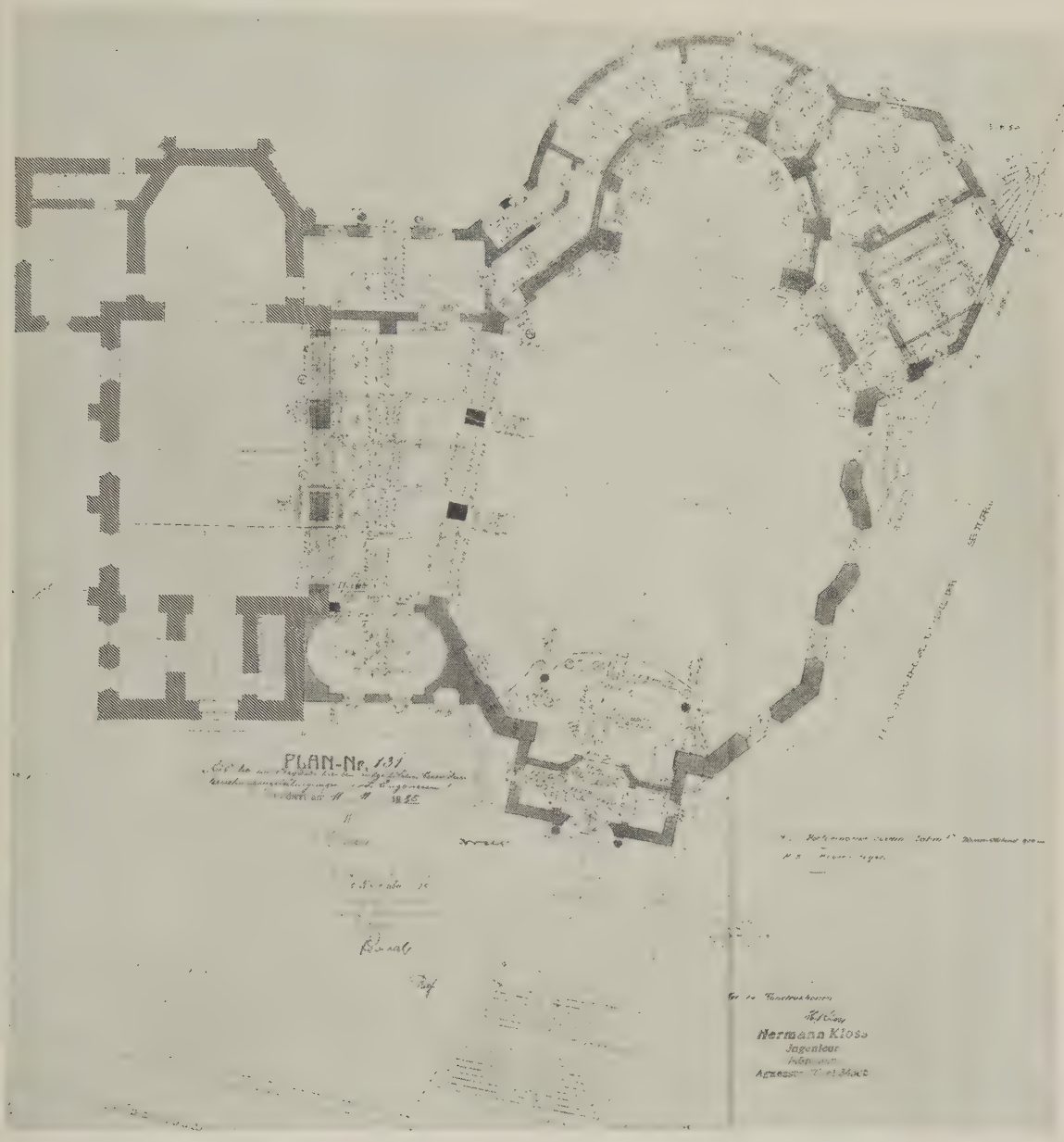
den Barockstil als eine Periode der Verwilderung bezeichnet, ja gerade in kirchlich-katholischen Kreisen hatte man ihn als heidnisch, unchristlich, als ein Zeichen völliger Verweltlichung der Kirche hingestellt. Zahllose Kirchen waren unter diesem doktrinären Begriff von den vermeintlichen Auswüchsen dieses Stiles unter völliger Verkenntnis künstlerischer und zeitlicher Bedingnisse gereinigt worden. Erst langsame kunsthistorische Forschung hat den Eigenwert auch in kirchlicher Beziehung für den vielgelästerten Stil retten können. So knüpfte Schurr mit Glück und Takt an alte, vergessene, süddeutsche Tradition an, als er diese ruhige klare Tonnenkirche baute, die auch neuzeitlichen seelsorgerischen Bedürfnissen der Großstadt mit der Klarheit ihres weiten Raumes entgegenkam. So ganz ferne den Zeitanschauungen und Zeitgefühl stand das Barock ohnedies nicht der Wende des Jahrhunderts. Mit Recht hat damals einmal Max Dvořak in einer seiner Vorlesungen gesagt, wir könnten in einem Stil bauen, wie wir wollten, das barocke Raumgefühl könnten wir doch nie verleugnen, seit es uns seit dem 16. Jahrhundert im Blut läge. Es sei eben einmal das eigentliche Raumgefühl der Neuzeit.

Diese Kirche hat in ihrer Art Schule gemacht in ganz Süddeutschland; nicht nur St. Margaret in Sendling, 1907—1912 von Architekt Schott begonnen und von Fr. X. Bömmel in reichen Spätrenaissanceformen fortgeführt, sondern mehr noch zahlreiche Kirchen in kleineren Städten und auf dem Land haben sich an die trotz der doktrinären Verdammung der vorhergehenden Zeiten liebgebliebenen Formen angeschlossen.

* * *

Inzwischen hatte der Krieg und die Inflation allen Kirchenbauplänen ein jähes Ende bereitet. Dieser jahrelange Ausfall bedeutet für die Kirchenbaukunst Deutschlands einen ungeheueren Schaden. Denn die Entwicklung wäre sonst ohne Zweifel organischer vor sich gegangen; besonders schwer lastend ist auch der Mangel an größeren Geldmitteln, um großzügige Projekte durchführen zu können, obwohl andererseits darin ein künstlerischer Vorteil beruht, daß man nicht mehr wahllos jede malerische Kostbarkeit eines früheren Stils nachahmen kann, sondern sich aus wirtschaftlichen Gründen auf das Wesentliche einer schönen Form einschränken muß. Gerade in dieser Beschränkung liegt vielleicht ein besonderer treibender Faktor zu einer Vereinfachung und damit einer neuen Monumentalgesinnung.

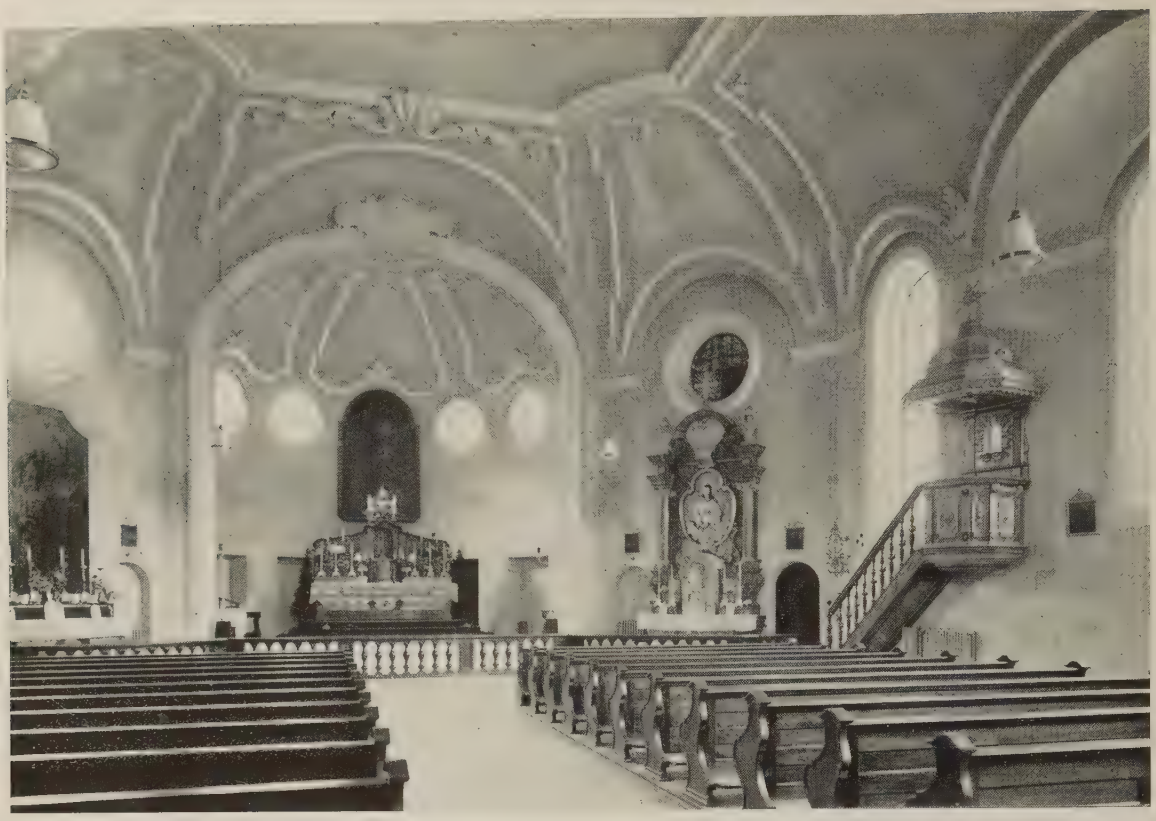
Organisatorisch ist zudem ein grundsätzlicher Wandel eingetreten. In München gibt es nicht mehr die alten Pfarrgemeinden in der Altstadt, die mit reichen Stiftungen allen Verpflichtungen und Wünschen nachkommen konnten, und daneben die neuen Gemeinden der Außenbezirke, die jede auf eigene Verantwortung Geldmittel flüssig machen mußten. Die Inflation hat auch hier nivelliert. Dafür tritt heute die katholische Gesamtkirchengemeinde Münchens, die in großzügigster und umsichtigster Weise in gemeinschaftlicher Arbeit der immer mehr drängenden seelsorglichen Not der ungeheuer gewachsenen Außenpfarreien (Pfarrgemeinden bis zu 50000 Seelen) zu Hilfe kommt und nach wohlüberlegtem Plan die großen Pfarreien im Laufe der Jahre aufteilt. Nur so



HERMANN BUCHERT: ST. SYLVESTERKIRCHE, GRUNDRISS
(DIE SCHRÄG SCHRAFFIERTEN STELLEN LINKS KENNZEICHNEN DIE ALTE KIRCHE)

konnte es auch in der schwersten Zeit gelingen, außer den Notkirchen nicht weniger als acht neue Kirchen zu bauen. Ist somit die seelsorgliche und finanzielle Zielsetzung vorbildlich, so bliebe nur zu wünschen, daß auch die rein künstlerische Betätigung mit derselben klaren Willenskonzentration vor sich ginge. Es handelt sich um die barocke St.-Wolfgangs-Kirche in der Au (Balanstraße), die von 1914—22 von Hans Schurr erbaut wurde, und um die aus romanischen, jedoch modernisierten Formen bestehende St.-Martins-Kirche in Moosach, die Leitenstorfer 1923 erstellte[1]). Diese beiden scheiden in der folgenden Besprechung aus, da sie, in der Inflationszeit erstanden, unter besonders drückenden Verhältnissen erwuchsen. Wir wollen uns hier an die sechs letzten Kirchen halten, an die Karmeliten- (Hl. Theresia-) Kirche von 1924 und besonders an die fünf

[1]) Vgl. Jahresmappe 1926 der Gesellschaft für christliche Kunst.



HERMANN BUCHERT: ST. SYLVESTERKIRCHE, INNENRAUM

Kirchen St. Canisius, St. Franziskus, St. Gabriel, St. Korbinian und St. Silvester, die 1926 eingeweiht wurden.

Es ist vielleicht angängig, nachdem derartige Kirchenbauten aus einer zeitlichen und lokalen Stimmung erstehen, eine prinzipielle Gesamtstellungnahme der Einzelbetrachtung vorauszuschicken. Damit wird auch einer ungerechten Kritik am besten vorgebeugt. Es ist klar, daß in einer Stadt wie München, in der eine Fülle von guten Architekten und berühmten Kirchenbaumeistern leben, die Grundbedingungen für eine würdige und seelsorglich einwandfreie und praktische Lösung gegeben waren. Ein gewisses Gesamtniveau einer künstlerisch durchfluteten Stadt besitzen sämtliche Kirchen. Aus den Nöten der Zeit mußte natürlich von der früher beliebten reichlichen Verwendung von Haustein abgesehen werden. Fünf der Kirchen sind in Ziegelstein mit Verputz aufgeführt, eine (St. Gabriel) in Blankziegelbau. Die Bausummen waren knapp bemessen, so daß alles zur Vereinfachung drängte.

Stilistisch kennzeichnend erscheint vor allem, daß nicht weniger als fünf Kirchen im Barockstil erbaut wurden, nur eine einzige (St. Gabriel) den Übergang von mittelalterlicher Tradition zu einer modernen Gestaltung sucht. Dies ist gegenüber nord- und westdeutschen, selbst fränkischen Verhältnissen so auffallend, daß ein eigenes Wort dieser spezifisch Münchener Erscheinung gewidmet werden muß. Der Wunsch nach barocker Gestaltung ging dabei nicht nur von den Baumeistern, sondern wesentlich von den Bauherren aus. Es ist verständlich, daß in Süddeutschland das Nachleben des Barocken stärker ist, da der weichere, gefühlsmäßige Charakter der Bevölkerung, aber auch die kunsthistorisch immer höhere Einschätzung der alten Vorbilder die Neigung zum Barocken wachhalten. Daß auch eine Richtung, die seit einem Vierteljahrhundert herrschend geworden, ein Ausleben braucht, ist selbstverständlich. Eine gewisse billige und doch gefühlsmäßig warme Baugestaltung ist beim Barockstil gegeben. Theoretisch könnte man sogar der Meinung sein, daß auch vom Barockstil her ein Weg zur Neugestaltung, zur Vereinfachung gegeben sein müßte, besonders wenn man den Ausgangspunkt mehr

ST. SYLVESTER: DAS ALTE KIRCHLEIN

HERMANN BUCHERT: ST. SYLVESTER, AUSSENANSICHT

RICHARD STEIDLE: ST. FRANZISKUSKIRCHE, SEITEN- UND CHORANSICHT

vom spätesten Barock des ausgehenden 18. Jahrhunderts als von dem italienischen Hochbarock her nehmen würde. Ob dieser Weg aber heute noch gangbar ist, erscheint mehr als fraglich, weil sich eben das ganze Lebens- und Zeitgefühl immer mehr zum Unpathetischen, Unromantischen, Konstruktiven, ja bis zum Mechanischen und Mathematisch-Konstruierten hin entwickelt hat. Alles, was von weltlichem Glanz, Zeremonie, ja alles was noch von einem würdevollen, nach Gesetzen bestimmten Lebensgehaben bis über die Wende des Jahrhunderts in Deutschland noch übrig war, hat die Revolution vollends hinweggeschwemmt. Man mag diese Amerikanisierung bedauern, ändern wird man sie nicht.

Dazu kommt aber weiterhin, daß in Deutschland klar und deutlich ein neuer profaner Baustil nicht nur entsteht, sondern schon vorhanden ist. Man braucht nicht an radikalste, doch wesentlich internationale, östlich-westliche Versuche in Art des Bauhauses Dessau zu denken; es gibt heute eine große, deutsche Linie an Kontorhäusern und Fabriken, von Siedlungen und Wohnblocks, von Familienhäusern und Villen, die nicht nur ein neues Wollen, sondern ein neues Sein verkörpern, und diese Linie geht von Hamburg über Düsseldorf, Köln, Berlin, Dresden bis nach Frankfurt, Stuttgart, München und Wien. Und nur ein unverbesserlicher Nörgler kann diese ganze Richtung verdammen, nur ein Blinder die neue Schönheit der Gestaltung nicht sehen. Und selbst wenn jemand die Formen für veränderlich, für modisch, für Zeitmanier erklären würde, durchschlagender als all das ist die eine Tatsache: unsere ganze Bauweise drängt auch nach der Gestaltung von

RICHARD STEIDLE: ST. FRANZISKUSKIRCHE
AUSSENANSICHT

RICHARD STEIDLE: ST. FRANZISKUSKIRCHE
INNENANSICHT

RICHARD STEIDLE: ST. FRANZISKUSKIRCHE, KANZEL

neuen Baustoffen: nach Eisenbeton und Klinkerziegel. Es wird nur noch eine Frage von wenigen Jahren sein, nach denen die ganze jüngere Architektengeneration von den technischen Hoch- und Bauschulen im neuen Geist erzogen kommen wird.

Können wir auch dann noch — selbst wenn wir wollten — »barocke« Kirchen bauen? Können wir ein Kunstghetto in einer ganz anderen Umwelt nur für den Kirchenbau bilden? Werden wir überhaupt in einiger Zeit noch namhafte Architekten finden, oder werden dann nur noch kümmerliche Pfuscher das Gewünschte bauen? Hat nicht die ganze christliche Vorzeit im Kunststil ihrer Zeit gebaut, tonangebend für das Mittelalter, umwandelnd für ihre sakralen Bedürfnisse in der frühchristlichen Zeit, im wechselseitigen Austausch in der Renaissance und Barockzeit?

Nun höre ich schon den Einwand an mein Ohr schallen: Alles recht! Aber kann die katholische Kirche mit ihren Zeremonien, ihrem stilvollen Kult, ihren aus dem innersten Wesen kommenden Ansprüchen auf Gemüt, Herz und Seele Kirchen in einem Stil bauen, der aus einer festgestellten Ernüchterung und Entseelung, aus mathematisch Konstruiertem kommt? Gewiß nicht! Aber nicht so als ob hier die reine Unmöglichkeit läge, sondern hier liegt nur die Grenze, wo die Kirche in ihren Bauten, ähnlich wie im Frühchristentum, umwandeln muß für ihre sakralen Bedürfnisse. Weggehen von Sentimentalitäten, nur malerischen Stimmungen, von heute nicht mehr im Zeitgefühl liegendem Pathos und äußerlichem Kräfteaufwand heißt noch lange nicht auf kirchliche Schönheit, etwa auf die keusche, asketische Strenge einer altchristlichen Basilika, einer frühgotischen Zisterzienserkirche verzichten. Die bewußte Entseelung von allem Menschlichen, Kulturellen und Künstlerischen, das Hinausfegen des Gemüts — nicht zu verwechseln mit Sentimentalität — aus dem Raum und seine Ausstattung, ein bewußt atheistisch-philosophisches Kulturprogramm, wie es von Rußland her über Europa propagiert wird, das muß natürlich von der katholischen Weltanschauung abgelehnt werden. Das Problem liegt heute für den deutschen (und auch holländischen) Katholizismus darin, ob es gelingt, die modernen Zeitformen eines neuen Bauens so umzugestalten, daß nicht nur die neue Material- und Formidee, sondern auch das ewig gültige Religiöse, Göttliche und Geistige, wie es die Kirche vertritt, darinnen Platz, Raum und Ausdruck findet. Ja, ich bin so kühn, zu behaupten — selbst unter der Gefahr von zwei Seiten belächelt zu werden —, daß diese Baugesinnung auch ihre Rückwirkung auf eine Vergeistigung des profanen Bauens haben könnte und müßte, wenn nur innerlich tiefgläubige und künstlerisch starke Persönlichkeiten durch die Gnade Gottes einer solchen Kirchenbaukunst geschenkt würden.

Das katholische Deutschland steht heute schon mitten in diesem Problem, mögen auch manche noch die Augen verschließen. Und je früher wir an der Bildung dieses gemeinsamen Zeitwollens teilnehmen, um so ausschlaggebender wird unsere Rolle sein. Wir haben in dieser Zeitschrift schon vielfach auf Neues hingewiesen und werden es

auch weiter tun. München wird sich von dieser Auseinandersetzung nicht ausschließen können, zumal die neue Bewegung über Wien, Augsburg, Stuttgart, Nürnberg, Frankfurt a. M., Köln, Münster und Berlin reicht. Um nicht mißverstanden zu werden und vor allem um falschen Auslegungen vorzubeugen, sei ausdrücklich konstatiert, daß radikale Versuche auf süddeutschem und Münchener Boden nicht möglich sind, schon aus der Einstellung der Bevölkerung heraus. Es mag Gegenden in Deutschland geben, wo man unabhängiger sein darf. Aber der konservative Sinn weiter süddeutscher Kreise hat nicht nur den Nachteil einer Verstockung und Verhärtung, sondern mindestens auch den großen Vorteil einer harmonischen An- und Ausgleichung, eines organischen Wachstumes an sich. Süddeutschland wird auch im Künstlerischen weichere Übergänge bevorzugen. Und eine solche Variation deutschen Schaffens entspricht altem deutschen Stammeserbgut. Münchens Kirchenbauarchitekten und Münchens Kirchenarchitektur mögen sich an einer modernen Lösung gerade in ihrer Eigenart umfangreicher beteiligen als bisher, nur dann wird auch in kommenden Zeiten München ein Hauptsitz deutscher Kirchenkunst bleiben können[1]).

* * *

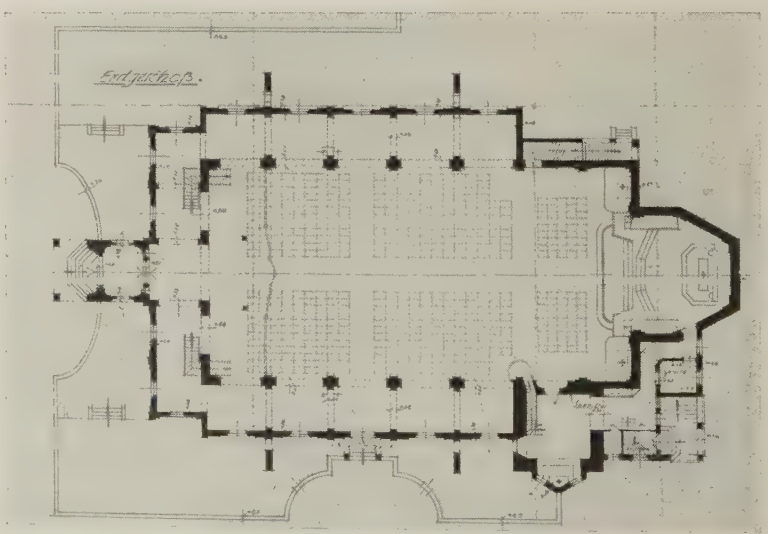
In Neuhausen, einer Vorstadt bei Nymphenburg, an der Hindenburgstraße, wurde in den Jahren 1922—24 von Architekt Franz X. Bömmel die Pfarrkirche Hl. Theresia und Nikolaus, die den P. P. unbeschuhten Karmelitern anvertraut ist, errichtet (vgl. Abb. S. 323—325). Das Ziel war, den Ordensgesetzen und der Tradition entsprechend, eine bescheidene, jedoch würdige und volkstümliche Kirche, der sowohl der Seelsorgetätigkeit wie dem Regularleben der Mönche entspricht. Als eigentliches Ideal mag die charakteristische Karmeliten- (Reuerer-) Kirche zu Würzburg, die von Petrini 1660 erbaut wurde, den Ordensobern vorgeschwebt sein, und so griff man zu den Formen eines kräftigen, aber keineswegs üppigen Barocks. Im Grundriß haben wir eine mächtige Tonnenhalle mit halbrunden Seitenkapellen, deren östliche Reihe in einen Gang eingebaut ist, während die westliche Reihe in einem eigenen Vorbau der Straßenfront liegt. Die Apsis ist im Zwölfeck konstruiert. Das Klostergebäude legt sich im rechten Winkel, allerdings in einem sehr harten, unvermittelten Anstoß an die Fassade an, so daß ein ruhiger Vorplatz entsteht, von dem man durch das Portal in die Vorhalle tritt. Der Turm ist zwischen den östlichen Seitenkapellen und der Chorapside eingebaut. Die Orgelempore ruht auf zwei Säulen und füllt vorkragend die ganze Breite der Kirche. Im Aufriß gliedert sich der Innenraum in zwei Geschosse, die durch ein kräftiges durchlaufendes verkröpftes Gesims geschieden sind. Pilaster mit korinthischen Kapitellen gliedern die Fläche in sechs Fensterachsen. Die Seitenkapellen öffnen sich nur bis zur Gesimshöhe. Darüber liegt ein hoher Lichtgaden, und dann spannt sich eine Rabitztonnendecke mit Gurten und Stichkappen. Der Chor hat Scheitelhöhe mit dem Langhaus. Um den Chor öffnen sich die Fenster der Oratorien, die durch einen Gang über den östlichen Kapellen direkt mit dem Kloster in Verbindung stehen. Im Chor fällt das Licht durch Rundfenster im oberen Gaden ein. Farbig ist die Kirche auf Kalkweiß mit zartgelb getönten Feldern gestellt, wodurch die architektonische Wandfläche etwas zerteilt wird. Der Innenraum hat durch die sachliche Durchführung im überlieferten Kanon der Frühbarockzeit, dann aber durch eine geschickte volle, aber nicht blendende Lichtführung eine schöne, ruhige Wirkung erhalten. Das Äußere erscheint gestelzt, wenigstens in den hochliegenden Fenstern und der zu wenig verfugten, flachen Anlage der Seitenkapellen, vor dem dann nochmals nur aufgelegt das Seitenportal steht. Im Außenbau fällt auch eine Schwächlichkeit der Details auf, wie der Fensterumrahmungen, der Portalbildung, oder gar der Mangel eines Kranzgesimses, wodurch das Dach zu unvermittelt auf dem Baukörper sitzt. Einheitlicher ist die bewegte Fassade. Malerisch gruppiert ist die Choranlage mit dem Kapellen- und Oratorienumgang mit zwei Geschossen und dem im oberen Geschoß und Helm reicher gestalteten Turm.

Das Innere ist in seiner dekorativen Durchgestaltung wesentlich auf die Einrichtung angewiesen. Man ging bewußt auf reiche farbige Wirkung volkstümlicher Art aus, hat

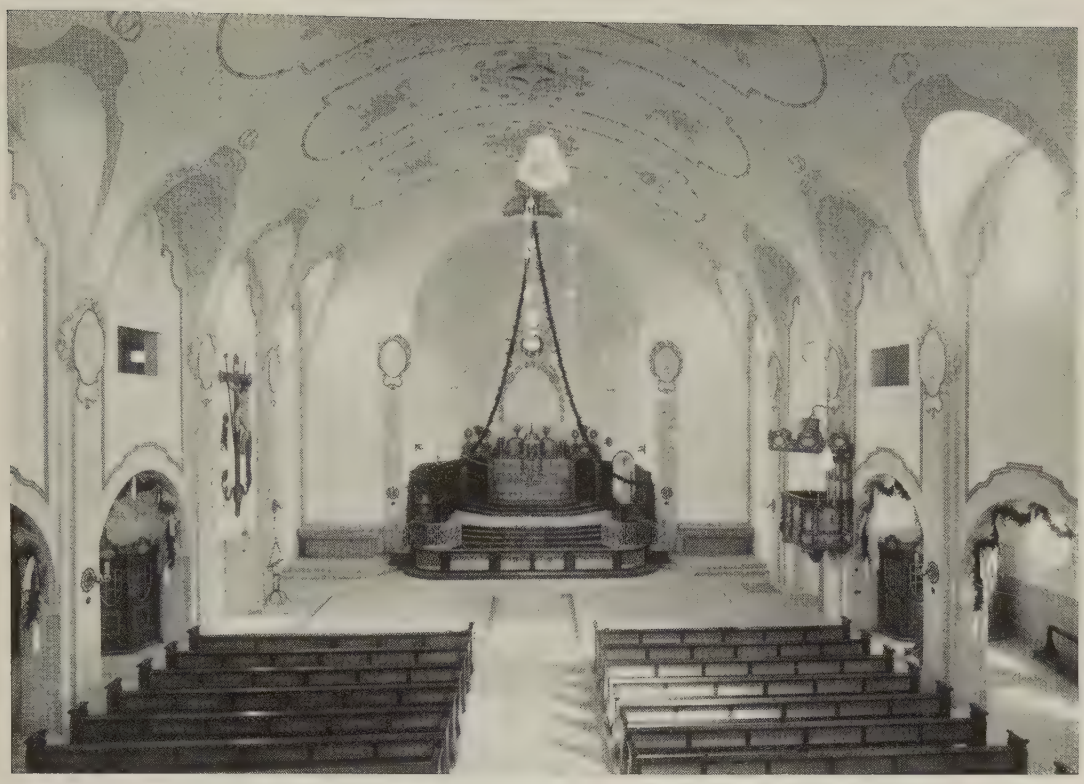
[1]) Über die ethischen und psychischen Vorbedingungen der Auseinandersetzung christlicher Kunst mit modernen Formen vgl. den soeben erschienenen, tief und weit blickenden Aufsatz: »Die Tragik des christlichen Künstlers« von P. Josef Kreitmaier S. J. in »Stimmen der Zeit«, Bd. 113, S. 292ff. (Juliheft 1927).

FRANZ RANK: ST. CANISIUSKIRCHE, AUSSENANSICHT

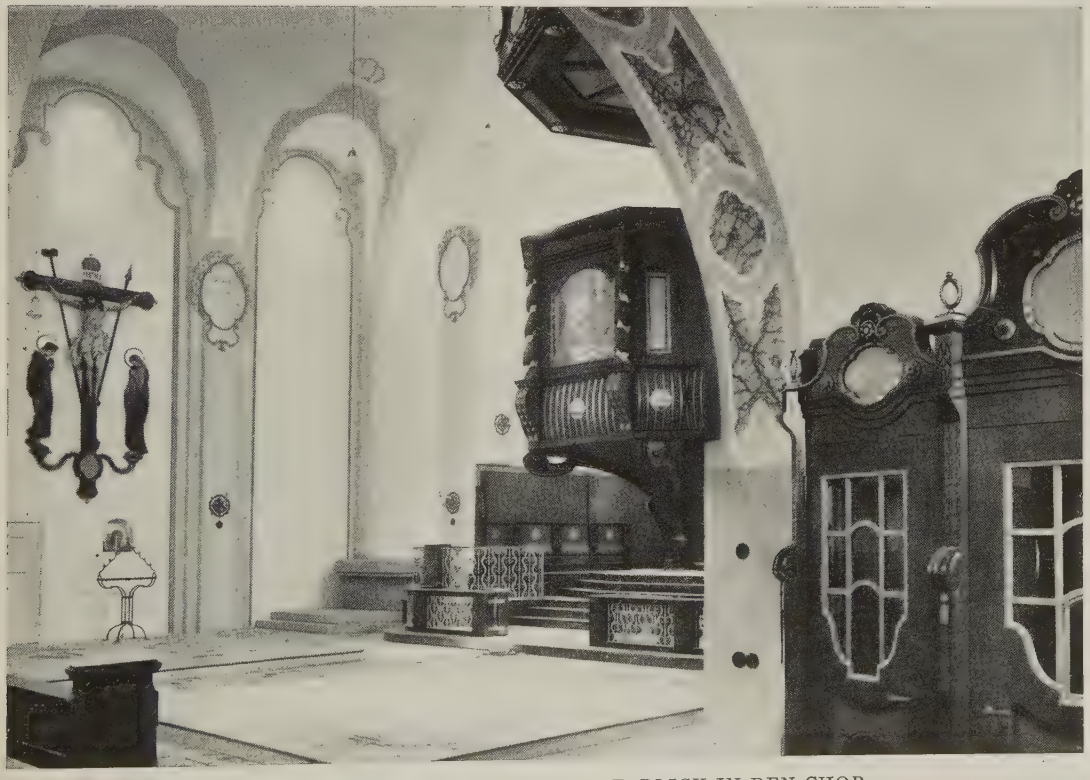
aber die Grenze vom Farbigen zum unangenehm Bunten nicht gewahrt. Der Nebenaltar des hl. Joseph und die Figur der hl. Theresia, die schon in ihrer Formgebung reichlich banal sind, bekommen durch die grelle Fassung eine bäuerische Unruhe und Aufdringlichkeit. Entsprechender sind die Umrahmungen der zwei Seitenaltäre mit großen dekorativen Ölgemälden von Martin von Feuerstein: die Skapulierübergabe und Herz-Jesu. Diese Bilder schließen sich in ihrer barocken Gestaltung dem Stile der Kirche sehr gut an. Sehr interessant ist auch die Lösung der Stationsbilder von Martin von Feuerstein, die in verhältnismäßig kleinen Achtecken immer nur die Köpfe einer oder zweier Figuren aus den Stationsgruppen enthalten, aber doch in ihrer religiösen Charakterisierung gut variiert sind. Sie haben an den Pfeilern der Seitenkapellen eine gute rhythmische Eingliederung. Der Hochaltar wurde von Bildhauer Georg Schreiner, München, ganz aus dem dekorativen Geiste der Kirche heraus geschaffen (Abb. Seite 325). Eine mächtige schwere Retable mit klarer Gliederung von



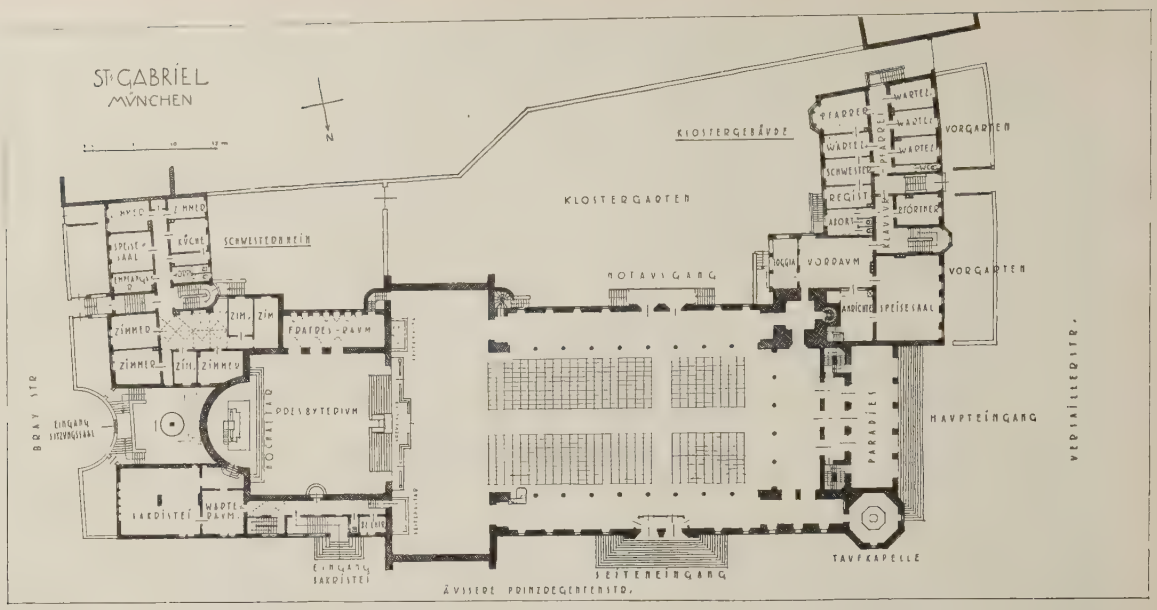
FRANZ RANK: ST. CANISIUSKIRCHE, GRUNDRISS



FRANZ RANK: ST. CANISIUSKIRCHE, INNENANSICHT



FRANZ RANK: ST. CANISIUSKIRCHE, BLICK IN DEN CHOR



OTHO ORLANDO KURZ UND E. HERBERT: ST. GABRIELSKIRCHE, GRUNDRISS

Tabernakelanlage und figürlich-dekorativer Rahmung. Auch hier tritt die Farbe stark in Erscheinung: Grün und Blau, die Ornamente in Gold, die Figuren in leicht lasierter Naturfarbe. Doch wird die Farbe hier mit Takt verwendet, sicher in ihrer barocken Kraft, aber doch in einer beherrschten Zurückhaltung. In derselben Richtung liegt die plastische Durchgestaltung der Figuren: eine barocke Fülle und Beweglichkeit in dekorativer Einordnung.

Noch ein Wort über die Nebenkapelle rechts vom Chor mit eigenem Eingang, die der hl. Theresia vom Kinde Jesu geweiht ist. Daß der Karmeliterorden seiner jüngsten und so überaus beliebten Heiligen einen eigenen Raum weiht, ist begreiflich; aber eine solche kleine, intime Seitenkapelle entspricht auch den seelischen Bedürfnissen einer Großstadt. Unsere Stadtkirchen müssen weiträumig und umfassend sein, um an Sonntagen möglichst vielen Platz zu bieten. Aber für die stille Privatandacht benötigt man etwas Verborgenes, Heimlicheres. Das ist auch die Grundgesinnung, mit der man an diese Nebenkapelle in der dekorativen Aufmachung heranging, auch etwas laut in der Farbe, aber mit einem für diesen Zweck sehr entsprechenden, festlich freudigen Altarblatt von Martin von Feuerstein, das in seinem Zusammenklang von reicher Blumenpracht und visionärem Schauen ganz in die Sphäre des Barocks gehört.

Auf dem Sendlinger Unterfeld am Gotzingerplatz, in der Nähe der Großmarkthalle, wurde die St.-Korbinians-Kirche nach den Plänen des Professors an der Techn. Hochschule, Hermann Buchert, erbaut (Abb. S. 326—328). Den Grundriß bildet ein großes Rechteck mit abgerundeten Ecken und eingezogenen Seitenpfeilern, zwischen denen Seitenaltäre und Beichtstühle Platz haben. Der Chor ist ziemlich verlängert. Vor dem Langhaus liegt eine zwischen den Türmen eingebaute dreipfortige Vorhalle, durch die man unter die stark ausladende Orgelempore tritt. Im Innern tragen die einfachen Pfeiler eine Spiegeldecke. Die Seitenwände sind ziemlich gleichmäßig durch Emporen und Loggien zu gliedern gesucht, zwei im Chor, zwei, ohne Zugang, über den Seitenportalen, zwei neben der Orgel, die sich in zwei Geschossen erhebt. Der Chor ist höhergesprengt als das Langhaus und der Chorbogen; über den großen Fenstern befinden sich nochmals in der umlaufenden Arkade kleinere Fenster. Dadurch entsteht eine harte Überschneidung des Chorbogens, die die Wirkung des Kuppelgewölbes des Chors benachteiligt. Das Innere ist farbig noch nicht ganz durchbehandelt. Die Chorpartie ist rosa und gelb getönt mit Herausheben der Ornamente in Gold. Die Fassade ist als eine große mächtige Frontwand behandelt, die Türme springen kaum hervor, die Eingangshalle ist mit gliedernden Pilastern flach vorgesetzt, so daß keine plastische Bereicherung gewonnen wird. Die sehr weit gespannten Türme endigen außerordentlich schwer in einer geschweiften Balustrade mit

OTHO ORLANDO KURZ UND E. HERBERT: ST. GABRIELSKIRCHE, SEITENANSICHT

Eckkugeln. Die weiße Bewurffläche der ganzen Stirnwand wird ziemlich gleichmäßig durch gelbe Felderrahmen gegliedert. Harmonischer wirkt dagegen die Längsseite mit einem kräftigen Sandsteinportal, während der Chorabschluß durch den weit vorgetriebenen runden Abschluß nicht im Gesamtverhältnis bleibt.

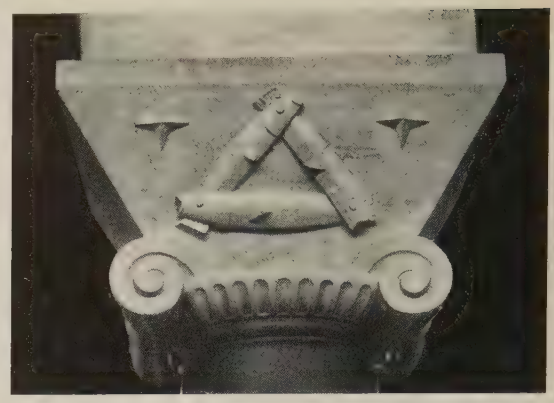
Die Lösung eines guten Kirchenbaues am Gotzingerplatz scheint mir schon durch den gewählten Platz außerordentlich erschwert. Nach dem Grundsatz, daß Schule und Kirche zusammengehören, hat man die Kirche an die andere Seite eines rechteckigen Platzes gestellt, an der schon das Schulhaus von H. Grässel steht. Dieses ist eine dreiflügelige Anlage mit zahlreichen Giebeln, Dachabstufungen, und einem Turm mit Barockhelm. In einem kleinen Ort kann eine Kirche gegenüber einer bescheidenen Schule sich behaupten. Aber hier mußte gegenüber der malerischen Bewegtheit etwas Massigeres gestellt werden. Das war wohl auch die Veranlassung zu einer doppeltürmigen Fassade. Beruhigend und festigend wirkt der neue Wohnhausblock, der nördlich im rechten Winkel an die Kirchenfassade angesetzt ist. Andererseits scheint mir gerade an der Kirche das Problematische des Barockstiles für die heutige Baumöglichkeit in Erscheinung zu treten. Die Geldmittel waren für die große Kirche gering. Alles drängte zur Vereinfachung. Die neuzeitliche Einstellung ist eben zwangsläufig. Buchert ist auch dem Problem einer modernen Vereinfachung der barocken Gestaltung nicht aus dem Wege gegangen, er will nicht nur vom Überkommenen zehren. Er verzichtet ganz auf Schmuck, Pathos, er vereinfacht die Formen auf das Notwendigste, aber eben dadurch entsteht die Kühle des Innenraumes, die Nüchternheit der Fassade, und es bleibt in manchem, wie den Türmen oder der übermächtigen Breite der Fassade nur das Plumpe. Gerade eine doppeltürmige Fassade braucht ein starkes plastisches und pathetisches Leben, wie wir es an so vielen Klosterkirchen Süddeutschlands und Böhmens finden. Aber dann darf man nicht an teueren Mitteln sparen müssen. Würdige Monumentalität mit bescheidenen Mitteln kann bei großen Kirchen nur in einem andern neuzeitlichen Baustil erreicht werden.

OTHO ORLANDO KURZ UND E. HERBERT: ST. GABRIELSKIRCHE
INNENANSICHT

OTHO ORLANDO KURZ UND E. HERBERT: ST. GABRIELSKIRCHE
BLICK INS SEITENSCHIFF

OTHO ORLANDO KURZ UND E. HERBERT: ST. GABRIELSKIRCHE
BLICK AUF DIE ORGELEMPORE

OTHO ORLANDO KURZ UND E. HERBERT: ST. GABRIELSKIRCHE
BLICK IN DIE VORHALLE

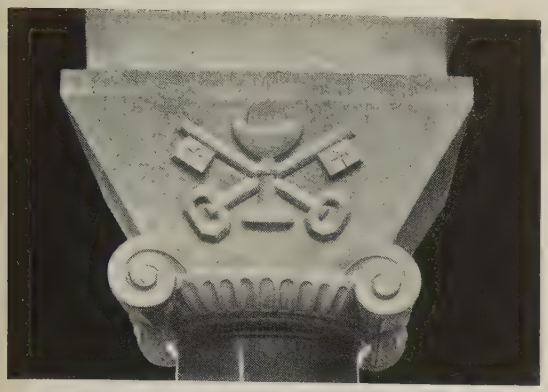


OTHO ORLANDO KURZ UND E. HERBERT: SÄULENKAPITELLE IN ST. GABRIEL
SYMBOLE VON BROT UND WEIN

Die Innenausstattung befindet sich noch im Anfangsstadium. Der Seitenaltar auf der Epistelseite ist fertig: rotmarmorierter barocker Säulenaufbau mit einer Heiligengruppe: die Mutter Gottes mit der hl. Anna und der hl. Theresia vom Kinde Jesu. Die Figuren haben mit Kunst nichts zu tun. Am Hochaltar wird von Prof. Wackerle und Hans Panzer zur Zeit gearbeitet. Hier darf man wohl ein wirkliches Kunstwerk erhoffen. Bänke und Beichtstühle in schwarzem Eichenholz sind von gediegener Sachlichkeit.

Außerordentlich lehrreich und prinzipiell scheint mir die Entstehung der St. Sylvesterkirche (Abb. S. 329—331) am Haimhauser Platz in Schwabing, gleich in nächster Nähe des Kleinhesseloher Sees, die ebenfalls von Professor Hermann Buchert ausgeführt wurde. Dort steht ein altes Dorfkirchlein ausgesprochener oberbayerischer Prägung, die alte Ursulakirche. Die ursprüngliche Anlage ist gotisch; um 1654 hat man das Kirchlein umgestaltet, eine hübsche Stuckdekoration in Felderteilung auf das Tonnengewölbe gesetzt, den Turm im Achteck erhöht und den Chor ins Polygon erweitert. Gewiß war dies Bauwerk eine Dorfidylle, auch noch vor zwei Jahrzehnten (Abb. S. 331). Aber jetzt wachsen immer mehr die großen Wohnhäuser ringsum in die Höhe. Das Kirchlein wird erdrückt. Aus falscher Sentimentalität hat man sich darauf versteift, daß dies Kirchlein nicht fallen dürfe, obwohl es kein unersetzliches Kunstwerk ist; denn wir haben in Bayern noch genügend derartige Lösungen. In einem Dorfe hätte man mit Recht auf seiner Erhaltung bestehen müssen. Aber hier in der Großstadt, in einer baulich völlig veränderten Umgebung, wird die Idylle künftig nur als ein konserviertes Spielzeug wirken. Die neue Kirche mußte sich aber diesem vorhandenen niederen Bau anpassen. Hinter dem Chor durfte nicht angebaut werden. Es wäre auch künstlerisch nicht gegangen. So konnte nur an die nördliche Längsseite angebaut werden. Turm und Firsthöhe bestimmten aber auch hier notwendigerweise die Höhentendenz. Aus diesem Zwang heraus ist ein Kompromiß entstanden. Die alte Idylle des Kirchleins konnte nicht gerettet werden, aber auch eine bewußt neue, monumentale Großstadtkirche ist trotzdem nicht gewonnen worden. Die weichen Formen des Barocks waren für eine Übergangslösung am geeignetsten.

Am besten ist die Fassade mit dem Treppenaufgang gelöst. Die bekannte malerische Bautradition Münchens spricht sich hier aus. Der Turm bekommt sein Gegengewicht in dem Zeltdach des jetzigen Hauptbaues. Die Verbindung zwischen altem und neuem Baukörper wird durch einen gestuften Zwischenbau vermittelt. Der Haupteingang wird durch die schattende Wiederholung des stumpfen Giebels betont. Gerahmt wird aber erst das Ganze durch die Terrasse mit dem bewußt asymmetrisch angelegten breiten Treppenaufgang, der Balustrade und dem südlich anstoßenden Pfarrhaus. Ein stattlicher Baum auf der Terrasse gehört wesentlich zu der Gesamtwirkung, also eine Reihe Hilfsmittel, die nicht aus der kubischen Anlage selbst, sondern aus geschmacklichen Zutaten bestehen. Ähnlich geschickt ist die Chorseite in malerischer Bewegtheit auf einen parkartigen Platz gestellt. Künstlerisch viel schwieriger wurde die Gestaltung des Innenraumes, bei dem von vorneherein auf eine einheitliche Wirkung verzichtet werden mußte. Vorhanden war der rechteckige Raum des alten Kirchleins. Die neue Kirche wurde wesentlich in einem Oval mit einer ovalen Hochaltarkoncha angelegt, weil damit am



OTHO ORLANDO KURZ UND E. HERBERT: SÄULENKAPITELLE IN ST. GABRIEL
SYMBOLE VON PRIESTERWEIHE UND EHE

leichtesten die allzu große Höhensteigerung der flachgewölbten Decke vermieden werden konnte. Die beiden Räume wurden durch einen dreiteiligen Verbindungsgang mit Rundbogenöffnungen zusammengeschlossen. Über ihr liegt eine Seitenempore, die in den Hauptraum geht und noch einer stattlichen Anzahl Besuchern Platz bietet. Vor dem Zwischengang ist eine Taufkapelle eingeordnet, die in der Außenansicht den abgestuften Vorbau darstellt. So besteht die Kirche eigentlich aus vier Raumkompartimenten, die nicht organisch, sondern malerisch gruppiert sind. Bemerkenswert ist immerhin, daß seelsorglich die Lösung angenehm empfunden wird, da der Hauptraum auch bei weniger besuchten Gottesdiensten gefüllt erscheint. Bei großen Festtagen können trotzdem fast 2000 Personen dem Gottesdienst beiwohnen, von denen nur ein sehr kleiner Teil im Keil vor den Seitenaltären der alten Kirche keinen Blick zum Hochaltar haben. Dieses günstige Verhältnis konnte nur durch die geschickte Schrägstellung der Hauptachse zur Achse der alten Kirche erreicht werden. Künstlerisch bleibt die Lösung trotzdem unbefriedigend, denn gerade die Einheit des Raumes, sei es in Subordination oder Koordination, macht die sakrale Würde eines Gotteshauses aus. So bleibt nur der Eindruck der Aneinanderreihung von Kapellen, dem auch der Hauptraum nicht völlig entgehen kann. Von weiterer Ausstattung sei das kräftige Rotmarmorportal genannt, die einfach ruhigen Bänke und Beichtstühle. Von den Altären ist nur der rechte Seitenaltar in rotmarmoriertem Holzaufbau fertig, der ein mißglücktes Madonnenrelief zeigt.

In Untergiesing, an der Hans-Mielich-Straße, ist nunmehr auch die St. Franziskuskirche von Richard Steidle fertig geworden (Abb. S. 332—334), über die wir schon während des Entstehens berichteten[1]). Wir können uns deshalb über die Bauanlage kürzer fassen. Die mächtige Tonnenhalle mit Seitenkapellen zwischen den eingezogenen Pfeilern, dem Chor in dreiseitigem Schluß, der ovalen Vorhalle, über der die große Orgelempore sich befindet, atmet die sichere Ruhe und stille Würde einer alten süddeutschen Barockkirche. Auch im Äußeren kommt die sichere Harmonie von dem engsten Anschluß an das bewährte Alte. Die zwei wuchtigen Türme mit den eingeschnürten Helmen fassen in fester Spannung den sich vorwölbenden Mittelrisalit mit den einfachen Pforten. Die Längsseite, die ebenso wie die Fassade durch Rauh- und Glattverputz belebt ist, wird durch den Wechsel zwischen den Langfenstern und darüber befindlichen geschweiften Fünfeckfenstern abwechslungsreicher. Neben der Fassade steht in gutem Größenkontrast das wohl gelungene Pfarrhaus, und gerade diese Straßenfront bekommt nochmals einen sehr guten Halt, weil nach einem kleinen Intervall ein mächtiger Wohnhausblock, ebenfalls von Richard Steidle, anschließt, der ein gutes einheitliches Gegengewicht zum Körper der Kirche bildet. Man sieht der ganzen Anlage an, daß sie von einem geschickten und erfahrenen Architekten stammt.

Im Innern geht man zur Zeit an die Ausstattung. Als Geschenke sind ein alter Hochaltartabernakel aus der Johann-Nepomuk-Kirche, eine Verkündigung Mariens von Joachim

[1]) Vgl. D. chr. Kunst XXI (1924/25), S. 268 ff. Dort auch Grundriß.

ERWIN KURZ: ST. GABRIEL
PORTALPLASTIK AN ST. GABRIEL

ADOLF GIESIN: TABERNAKELTÜRE AUF DEM KREUZALTAR
KUPFER VERGOLDET

PORTALTÜRE IN BRONZE IN ST. GABRIEL
ENTWURF: O. O. KURZ, AUSFÜHRUNG FRANZ RAGALLER

SCHMIEDEEISERNE TÜRE ZUR TAUFKAPELLE IN ST. GABRIEL
ENTWURF O. O. KURZ, AUSFÜHRUNG SIXTUS SCHMID

von Sandrart, ein Tabernakel von Ignaz Günther, ein Gnadenaltar aus der Damenstiftskirche und eine barocke Kreuzigungsgruppe aus der alten Giesinger Kirche vorhanden, ja diese Kunstwerke haben dazu beigetragen, die Kirche im barocken Stil zu bauen, eine Tatsache, gegen die natürlich gewichtige Bedenken vorzubringen wären. Der Hochaltar in schwerstem Barock besteht aus rotem Stuckmarmor, vor dem die gewundenen hellgrün marmorierten Säulen in einem sehr starken Kontrast stehen. In den Altar wird ein großes Altarbild kommen, das zur Zeit von Xaver Dietrich gemalt wird. Die Kanzel, die in kräftigem, pompösem Schwunge nach oben führt, ist auf Rot mit Malachitgrün gestimmt. Beichtstühle und Bänke in dunkelbrauner Eiche, resp. geräuchertem Holz, zeigen würdig ruhige Formen. Die Stationsbilder werden von Albrecht gemalt.

In einem wesentlich noch ländlichen Vorort, in Großhadern, hinter dem Waldfriedhof, wo inzwischen auch Kleinsiedlungen entstanden sind, wurde die St. Canisiuskirche, nach den Plänen von Prof. Franz Rank, errichtet (Abb. S. 336—337). Sie steht an der Wohngrenze, im freien Feld, so daß eine gewisse ländlich-volkstümliche Gestaltung von selbst gegeben war. Im Grundriß legen sich an das breite Mittelschiff zwei schmale gangartige Seitenschiffe. Der kurze Chor ist aus dem Achteck konstruiert, vor das Langhaus legt sich ein schmaler Trakt, der die Emporen aufnimmt, und eine kleine Vorhalle, das alte bayerische »Vorzeichen«. Turm und Sakristei sind in die rechte Ecke zwischen Chor und Langhaus eingebaut. Im Aufriß wird der Innenraum durch die breit gespannte Rabitztonne mit Stichkappen auf wenig vorladenden Pfeilern und den halbhohen Seitenschiffen mit rundbogigen Arkaden bestimmt. Das ruhig neutrale Licht fällt durch breit sitzende geschweifte Fenster mit Kathedralglas im Mittelschiff und Rundfenster in den Seitenschiffen ein. Die Emporen erheben sich in zwei Geschossen, einer breiten für die Kirchenbesucher und einer schmalen für die Orgel. Sehr originell und geschickt sind an den Pfeilern unter der Empore zwei von Säulen getragene Kapellchen ausgeschieden, die Taufstein und Weihbrunnen aufnehmen. Wesentlich für den Innenraum ist die durchweg farbige Behandlung. Der Grundton bleibt Kalkweiß, davon heben sich die sandgelben Pilaster, die grünen geschweiften Felderumrahmungen, die Ovalfelder mit den Zehn Geboten Gottes (in Erinnerung an den Katechismus des hl. Canisius) gut ab. Den Arkaturbögen sind stärker sprechende grüne Felder aufgesetzt, während die Decke, um nicht zu schwer zu wirken, nur mit einigen dünnen Rechteckrahmen umzogen ist. Auch die Altäre, Beichtstühle, Bänke, Kanzel halten den dunkelgrünen Gesamtton mit gelben Ornamenten und Linien fest, in manchem farbig doch zu weit gehend. Der Hochaltar von Wörle ist hier schon besprochen worden[1]). Auf dem rechten Seitenaltar thront jetzt eine sitzende Muttergottes, eine ruhig-vornehme, barocke Arbeit von Reiner-Augsburg. Das originelle Missionskreuz mit den flächig ausgeschnittenen Assistenzfiguren stammt von Sixtus Schmid. Das Kommuniongitter, in Weißgrün gehalten, mit der gut eingefügten Tafel der Gesangsnummern von Wörle, schlingt sich in schöner Kurve um die Stufen. Kunstgewerblich außerordentlich solid sind der Taufstein von Wörle und das Weihwasserbecken in Kupfer von Henn. Auch die Stationsbilder von Professor Kaspar Schleibner, wie in St. Theresia nur aus Brustbildern bestehend, fügen sich farbig und dekorativ gut ein. Originell ist die Lösung eines Gedächtnisbildes an ein Hochwasserunglück des hl. Canisius, in dem O. Klebert die Naivität mit modernen Mitteln zu geben weiß. Im Äußeren variiert Prof. Rank das oberbayerische Kirchenbild. Der Überreichtum der Formen und Glieder ist dabei ins Spielerische getrieben, im Gegensatz etwa zu der ruhigen bäuerlichen Behäbigkeit eines Mauerkörpers einer alten Landkirche. Eine praktisch-intime Sakristei in Eichenholz wurde vom »Rosipalhaus München« ausgestattet.

Der persönlichste und fortschrittlichste Kirchenbau der jüngsten Zeit in München ist ohne Zweifel die den P. P. Franziskanern anvertraute St. Gabrielskirche an der Äußeren Prinzregentenstraße, gleich hinter dem Prinzregententheater, die von Prof. Otho Orlando Kurz und E. Herbert geschaffen wurde (Abb. S. 338—345). Im Grundriß eine mächtige Basilika mit sehr breitem Mittelschiff, Querhaus, quadratischem Presbyterium mit Altarapsis, einem vorgelegten Paradies, rechts neben der Fassade das Pfarrhaus, dahinter der hohe quadratische Turm, an den Chor anschließend ein Schwesternheim. Im Aufriß finden

[1]) Vgl. die Abbildung des Hochaltares im laufenden Jahrgang, S. 31.

wir dieselbe ruhige Strenge: die Schiffe sind durch Arkadenbögen auf roten Stuckmarmorsäulen mit Würfelkapitellen aus Kunststein geschieden, darüber befindet sich eine sehr hohe Sargmauer, die erst oben durch schmale Rundbogenfenster in elf Fensterachsen durchbrochen wird. Die Seitenschiffe haben ihre eigenen Rundbogenfenster. Den ganzen Mittelraum beherrscht die dunkelbraune kassettierte Balkendecke, auch die Seitenschiffe sind flachgedeckt, während der daran anstoßende Querschiffraum von einer Tonne überwölbt ist. Das quadratische Presbyterium geht durch Hängezwickel, die mit vielfachen Rundbogen ansetzen, in eine achteckige Kuppel mit Sternfächergewölbe über, das durch eine etwas dumpfe blaue Bemalung flacher erscheint, als es ist. Im Presbyterium öffnen sich rechts und links rundbogige Emporen. Die Orgelempore ruht in der ganzen Breite des Mittelschiffes auf Rotmarmorsäulen.

Das Äußere des Baukörpers wird bestimmt durch das langgezogene Schiff, das durch den hochragenden schlichten Turm, der als Gegengewicht und Endpunkt dienenden Achteckkuppel mit Zeltdach, dem ausladenden Querhaus und der Pfeilervorhalle eine kräftige und bedeutende Silhouettierung erhält. Schon das gewählte Material, Blankziegel, verpflichtet zu einer ganz strengen Durchführung ohne Dekoration und malerische Beigaben. Deshalb könnte man schließlich auf den Balkon am Turm, den Steinquadern am Querhaus verzichten, zumal sonst gerade der Ziegelstein in seiner Verfugung und Lagerung materialgerecht verwendet ist. Das Äußere hat seinen wesentlichsten dekorativen Schmuck in der großen Giebelgruppe des Engels Gabriel, des Kirchenpatrons, von Professor Erwin Kurz. Absichtlich ist der Engel als Hauptperson behandelt, da er der Kirche den Namen gegeben. Als Bote Gottes tritt er riesengroß vor die hl. Jungfrau, die viel kleiner, fast als Attribut in der Nische sitzt. Die strenge, herbe Stilisierung ist ganz aus dem Sinne einer monumentalen Bauplastik, und auch das glatte Aufsetzen auf die Mauerwand ohne weitere rahmenden Zutaten hat seine Berechtigung in früheren Lösungen. Die gleiche Strenge herrscht in den Kapitellen des Innenschiffes, die Symbole der Priesterweihe, der Ehe, der Eucharistie u. a. aufweisen. Ausgezeichnete kunstgewerbliche Lösungen sind das Bronzeportal von Franz Ragaller, die schmiedeeiserne Tür zur Taufkapelle von Sixtus Schmid, die Symbole und die Taufe Christi in strenger Stilisierung in Eisen zeigen, die Tabernakeltüre in getriebenem Kupfer von Adolf Giesin auf dem Kreuzaltar, der auf den Presbyteriumstufen steht, und schließlich die zwei großen Glasfenster von Sepp Frank.

Die Gabrielskirche ist modern, ohne die traditionelle Verbundenheit zu leugnen. Sie scheint mir die Linie fortzusetzen, die Prof. H. von Schmidt in seiner Maximilianskirche angeschlagen hat. Dominikus Böhm in Köln ist kühner, Herkommer in Stuttgart bewußter modern, Michael Kurz in Augsburg herber, Clemens Holzmeister in Wien wärmer und machtvoller. O. O. Kurz hält sich an frühchristliche, ravennatische Bauten. Aber er bleibt dort nicht stehen: der Turm, die Presbyteriumskuppel (letztere im Sinne einer christozentrischen Kunst), die Schlitzfenster am Querhaus, auch das breite Intervall des Mittelschiffes sind moderne Zutaten. Vollends im Sinne der modernen Stilbewegung wird die strenge, einfache Form betont, die Steigerung in eine phrasenlose Monumentalität. Gerade das Innere ist von einer feierlichen, sakralen und transzendenten Haltung und Stimmung, mit sehr stolzen und erhebenden Durchblicken. Das ruhend Feierliche, das einmal durch entsprechende Wandmalerei noch gesteigert werden müßte, gibt ihm den Stempel. Die heute freilich farbig etwas zu voll klingenden Säulen verlangen ohnedies die farbige Behandlung der auf Fresko angewiesenen mächtigen Wandflächen. Wird in dem jetzigen Sinne die weitere Ausschmückung der Kirche fortgeführt, dann wird St. Gabriel einmal zu einem der ergreifendsten Kirchenräume Münchens gehören.

* * *

Zum Schluß noch ein persönliches Wort. Ich weiß, daß ein Gotteshaus unter unsäglichen Opfern der Gemeinde, der Pfarrherrn und vieler Gläubigen gebaut wird. Man sieht deshalb vielfach nicht gerne eine Kritik an neuen Gotteshäusern. Wenn dies hier trotzdem geschehen ist, so nur deshalb, weil man durch sachliche Kritik den Kunstwillen einer Zeit und einer Gemeinde klären kann. Christliche Kunst bedeutet auch eine Kulturaufgabe, wie P. Kreitmaier im Juniheft erläuterte. In diesem Sinne nehme man die obigen Ausführungen hin.

Rundschau

Grundsätzliches

BISCHOF DR. SPROLL-ROTTENBURG ÜBER MODERNE KIRCHLICHE BAUKUNST

Aus Anlaß der Einweihung der Kirche zu Baienfurt bei Weingarten im württ. Oberlande erklärte der Nachfolger Dr. Kepplers, Bischof Dr. Sproll: »Gewiß sind die neuen Wege der Baukunst im Bau nicht zu verwerfen, wenn sie dem Ziele des Gottesdienstes dienen. Auch früher baute man modern. Nach der Romanik kam die Gotik, später die Renaissance. Keine Gemeinde, kein Kloster, das das nötige Geld hatte, wollte eine alte Kirche, sondern immer wurde modern gebaut. Warum sollen dann wir nicht neue Wege gehen? Diese müssen erprobt werden. Wir wollen hoffen, daß dieser neue Stil sich bewährt. Man muß sich an alles gewöhnen, das Auge so gut an Fremdes, wie das Ohr, wenn man z. B. eine alte Sprache lernt. Hoffen wir, daß das schöne Gotteshaus, das hier geschaffen, seinem Zwecke dient und daß die Gemeinde sich in den kommenden Jahren an ihrem Gotteshause immer mehr erfreut. Wenn Kritik einsetzt, so geraten Sie nicht in Unruhe! Leben Sie sich erst hinein in den Raum und in die Farbengebung und bilden Sie sich ein eigenes Urteil; dann werden Sie sehen, ob wir mit dem modernen Stil einig werden oder ob wir neue Wege suchen müssen. Herzlichen Glückwunsch der Gemeinde zu dem Prachtbau, den sie erstellt hat.« — Die Kirche, erbaut nach dem Plane von Architekt Linder-Stuttgart, ist in ihrer Außenarchitektur ein reiner Betonbau mit rauhem Putz. Im Innern geben erhöhte Rundbögen dem Chorraum eine eigene Note, zumal in Verbindung mit dem Freskoschmuck und der sonstigen Farbengebung: Blau auf Rot auf Gelb. Das Hauptfreskobild über dem Hochaltar stellt Mariä Himmelfahrt und Krönung dar und stammt wie der übrige Freskoschmuck aus der Hand von Kunstmaler Schenk, Gmünd. A. Pfeffer

DIE KLEINE THERESIA UND DIE RELIGIÖSE KUNST

Gaetan Bernoville, ein französischer Laie, schrieb ein Buch über die heilige Theresia vom Kinde Jesu (Paris, Bernard Grasset, 1926), in dem er, bezaubert weniger durch die kindliche Schönheit ihrer Seele als durch den Heroismus ihres stählernen Willens und ihrer überschwenglichen Opferbereitschaft, die große Heilige auch Männern nahebringt, die sich, durch ein gewisses albernes Anpreisen ihres Lebens und ihrer Wunder abgestoßen, von ihrem Altare fernhielten. Bernoville besuchte auch Lisieux, das durch sie zu einer der heiligen Städte, zu einer Wallfahrt großen Stiles geworden ist. Was er nun hier beobachtet, ist leider typisch für die katholischen Wallfahrtsstätten Europas. Hier ist einer, der sich an die Erscheinungen eines erkrankten Organismus noch nicht so gewöhnt hat, daß er sich einfach damit abfindet. »Wie möchte man wünschen, daß das Gedächtnis der kleinen Heiligen, das überall wie eine Flagge weht, mit Wundern der Kunst gefeiert würde! Aber ach, ein schauerlicher Geschäftsgeist wütet und häuft in den Buden buntscheckige Statuen, gipsene Rosengewinde, Aschenbecher und Spiegel mit dem Bilde der Heiligen. Der gepriesene Name, bei dem wir an Heldentum und Leiden denken, ist in lächerlicher Koseform in die Keller profitgieriger Likörfabrikanten hinabgesunken. Plakate preisen wahrhaftig an allen Wänden die »Térésette«, einen superfeinen Likör an! Aber auch da, wo nicht der Tiefstand solch erbärmlicher Geldmacherei in Frage steht, sondern gute Absichten unverkennbar sind, kommt für die Kunst nur sehr Bescheidenes heraus. Hier, wo man nur an die Verherrlichung dachte, ist alles kostbar, aber fast nichts schön. Soll man sich entrüsten, ärgern und etwa in der geschmacklich gestelzten Weise eines Huysmans in Klagen ausbrechen? Eitle Liebesmüh'. Alle unsere Wallfahrtsstätten scheinen unter dem Zwang Gott weiß welch geheimnisvollen Gesetzes diesem Fluche zu verfallen. Man kann aus der Menschheit den vulgären Geschmack, die Dummheit, den Geist der Gewinnsucht und das Nichtwissen um das Gute nicht bannen. Und sie sind die Ursache solcher Massenfabrikation. Alles ist in dieser Hinsicht schon gesagt worden, es bleibt nichts übrig als zu handeln und zu wünschen, daß die kleine feurige Schar namhafter Künstler uns von der Heiligen Bilder gibt und Statuen, geboren aus dem Geiste jener Schönheit, für die Theresia glühte und würdig der sittlichen Höhe der Heiligen und ihrer wunderbaren Bestimmung.

Jenen aber, die müde all jener schrecklichen Mittelmäßigkeit — der gegipsten und kolorierten —, in der Stadt irgendeinen erhabenen Ort suchen möchten, wo ihr Gedächtnis in seiner reinen Ursprünglichkeit erhalten blieb, rate ich, sich auf die Höhe des Friedhofes zu begeben, zu jener benedeiten Stätte, wo ihre Reste heute nicht mehr ruhen, wo man aber, vor sich das weite Gefilde und um sich die Holzkreuze, gut nachdenken und träumen kann, wie sie es ihr Leben lang getan hat.«

Sind solche Entartungen der devotionalen Kunst ein Symptom von Krankheit, so drängt es den Beobachter, auch ihre Ursache zu erforschen. Wäre das religiöse Feuer rein, so wäre ein so vulgärer Ausdruck der Verehrung undenkbar. Mag die allgemein menschliche Neigung zum Platten vieles erklären, unser besonderer Fall bedarf doch einer genaueren Diagnose. Wir finden sie in dem Abschnitt, wo der Biograph den Grund untersucht, der die Massen zu der Heiligen treibt. Ist er eins mit dem Geiste ihres Lebens? Sicherlich ist es die geringere Zahl, die es unter dem einzig berechtigten Gesichtswinkel seines unausgesetzten Heldentums sieht. Eine sehr große Zahl hat aus ihrem Leben eine fade Legende geschmiedet, und es mit Papierrosen umrahmt. Sie stellen sich die heilige Kindlichkeit und ihren Lebensweg so alltäglich vor, daß sie darin eine Einladung finden können, in müheloser Frömmigkeit und ohne Hindernisse zu folgen. Die einen erwarten Wunder, wie die Kinder an Weihnachten oder Neujahr Geschenke. Das sind diejenigen, welche Theresia zumuten, daß sie ihnen gutes Wetter für den Tag eines Ausfluges schenke und daß der Zug sie ohne Verspätung rechtzeitig ins Theater bringe. Andere noch, die ungläubig oder doch nicht viel weniger sind, haben aus dem Kult der heiligen Theresia eine Art Fetischismus gemacht und weisen ihrer Medaille die Rolle zu, wie sie St. Christophorus zu spielen hat, der

ausgerechnet damit befaßt wird, die 100 Kilometer in der Stunde ungefährlich zu machen.

Peter Dörfler

Berichte aus Deutschland

Berlin. Die gesamte Kunstwelt nimmt Anteil an dem 80. Geburtstag Max Liebermanns und am 60. Geburtstag der stärksten Persönlichkeit unter unseren schaffenden Frauen, Käthe Kollwitz. Beide haben durch jahrzehntelanges Bemühen um die Kunst stark auf das öffentliche Leben des Volks eingewirkt, so daß sie heute an ihren Ehrentagen ohne Rücksicht auf Richtung und Partei im Vordergrund des Interesses stehen. Liebermann, geb. 20. Juli 1847 zu Berlin, ist nach der längst erfolgten kunstgeschichtlichen Festlegung als Mitbegründer und Führer des deutschen Impressionismus allseitig bekannt; die Kämpfe um seine Kunst, wie sie sich noch vor drei bis vier Jahrzehnten abspielten, sind schon lange verstummt, ja inzwischen ist nach Anerkennung dieses ganz aufs Malerische, im Sinne einer Augenkunst eingestellten Schaffens manch neues Problem der Gestaltung aufgetaucht. So rechnen wir bei dem Achtziger Liebermann schon mit einem historischen Faktor; seine Kunst, weil eben doch in sich lebenskräftig genug, hat aber auch für den heutigen Menschen an Wirkungskraft noch nichts eingebüßt. Ihm kommt mehr als unseren malenden Nachbarn die bis in die späte Zeit hineinreichende, in den Stoffen immer wiederkehrende soziale Verknüpfung mit dem Volksganzen zugute. Das wird auch so recht klar, wenn man die Jubiläumsausstellung Liebermanns in der Akademie, deren Präsident der Künstler nun bereits im achten Jahre ist, ein nie dagewesener Fall, durchwandert, wo in hundert Werken die Entwicklung vom Jahre 1872 bis in die Gegenwart aufgezeigt wird an Hand der wichtigsten und aus öffentlichem Besitz vielfach zusammengetragenen Beispiele. Nicht daß man sich daran etwa ein neues Bild vom Gesamtschaffen machen könnte, vielmehr ist die Abrundung und Festigung der Gesamtwertung hierbei bedeutsam. Die frühen, dunklen, aber immer stärker rhythmisierten Arbeitsbilder stehen neben den glutvollen Gesängen auf das äußere, herrliche Gewand der Erde, Verkündigungen des Lichts, von einer effektlosen Helligkeit, wie sie nur wenige deutsche Maler erreichten; hinzu kommt das echt impressionistische Motiv der Bewegung im Raum, das Hand in Hand mit der intensiven Erforschung der Lichtfluten geht. Der vornehm ausgestattete Katalog dieser Jubiläumsschau behält nach Inhalt und Bildmaterial dauernden Wert. Zwei Salons ergänzen die Akademie: Bruno Cassirer bringt die Pastelle des Künstlers und zeigt so eine wesentliche Seite, während bei Paul Cassirer das zeichnerische Werk in besten Proben, das uns auch den Illustrator nahebringt, ausgestellt wird. — Käthe Kollwitz, die Zeichnerin und Graphikerin, ist schon seit Jahrzehnten aufgefallen durch die oft betonte »fast männliche« Kraft, die ihrem Strich anhaftet. Und doch weist grade ihr Schaffen wiederum echt weibliche Züge auf, und zwar in einem Maße, daß ähnliche Bindungen zwischen Idee und Form eigentlich nur in alter Kunst gefunden werden können. Ihr ganzes Sinnen und Gestalten kreist um die beiden zentralen und wirklichen Erlebnismotive dieser seltenen Frau: Mitleid und Nächstenliebe. Sie gibt von sich aus förmlich die bildhafte Ergänzung dessen, was eine Hedwig Wangel, die Darstellerin, unternommen hat: praktisches Christentum. Keine von außen her beeinflußte, nur absichtsvolle Programmkunst, kein Kokettieren mit Armeleutemalerei, sondern ein völliges Sicheinsfühlen und Sicheinswissen mit dem variablen und doch immergleichen Stoff. Käthe Kollwitz ist am 8. Juli 1867 in Königsberg geboren. Auf einem frühen Selbstbildnis, das in den letzten Jahren wiederholt auf Ausstellungen zu sehen war, lesen wir noch ihren Mädchennamen Schmidt. In Königsberg, München — hier bei Ludwig Herterich — studierte sie; ihr eigentlicher Lehrer aber wurde der früh vollendete Stauffer-Bern in Berlin. Hinzu kommt die Welt Zolas, die die Künstlerin stofflich nicht mehr losließ. 1891 heiratete sie den Armenarzt Dr. Kollwitz, mit dem sie heute im Nordosten Berlins wohnt. Ihr Atelier unterscheidet sich wesentlich von dem, was Künstler aus solchen Räumen zu machen pflegen; sie schafft in einer richtigen Werkstatt. Als Mensch und als Schaffende hat sie die Einheit von Leben und Kunst erreicht. Aus den sie fesselnden Typen, denen des »vierten Standes«, die sie mehr interessieren als »gut angezogene« Bürger, hat sie in stetem Vorwärtsschreiten seit langem schon einen einzigen Typ gebildet, den sie formstark umreißt und mit Odem erfüllt. Aus der Revolutionärin aus Gerhart Hauptmanns jungen Jahren, da ihre Blätter zu den »Webern« entstanden, ist die große Verstehende, Mitleidende, ja auch die Beklagende oder Anklagende geworden. Sie, selbst Mutter, die dem Krieg ihr Blutopfer bringen mußte, hat das Muttergefühl, die große Sprache täglichen Duldens, ausgedrückt wie nie zuvor eine Künstlerhand. Aber sie verweilt auch nicht immer, wie oberflächliche Betrachter glauben, in den tiefen Schichten, sondern sie schwingt sich, wenn sie gar absichtslos gestaltet, in die Höhen reiner Schönheit, die freilich ungewöhnlich ist und keine Voreingenommenheit zuläßt, auf. Eine Darstellung wie »Im Kinderkrankenhaus« ist so voller konzentrierter Menschlichkeit und formalen Zusammenschlusses, daß man gerade bei ihren einfachen Mitteln, der zeichnerischen Linie, von letzten Möglichkeiten sprechen muß. Wie einheitlich ihr menschliches und künstlerisches Wesen ist, zeigt ihr Frauentyp, mit dem sie, fern von nur beschreibendem Naturalismus, einfach sich selbst wie ins Allgemeine erhoben, immer wiedergeben muß. Das starke Hindrängen von der graphischen Linie zur plastisch abgerundeten, sicher modellierenden Form hat die Künstlerin im Laufe der Jahrzehnte selbst zu plastischen Bildern getrieben, und was sie auch darin gar symbolhaft hingestellt hat, soll nun der Öffentlichkeit übergeben werden. Käthe Kollwitz hat so auch nur ein Gleiches in einem zeitgenössischen Meister gefunden, wenn wir an einen anderen wie sie selbst Einsamen denken, an Ernst Barlach. — Noch sei eines Dritten gedacht, der mitten in seinem Vollschaffen den 60. Geburtstag feiern konnte: Max J. Friedländer, der Kunsthistoriker und bekannte Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts. Dieser Jubilar gehört unstreitig zu den Säulen seiner Zunft. Was er früher mehr im stillen, in den letzten zwei Jahrzehnten besonders aber durch eine weit- und tiefgreifende Publizistik für die Kenntnis der abendländischen Kunst und darin wieder der alten deutschen und niederländischen getan hat, läßt sich mit wenigen Worten nicht sagen. Donath hat die Bibliographie Friedländers

jetzt zusammengestellt und seine sechshundert Nummern gezählt. Darin liegt vieles beschlossen. Als einer der vornehmsten »Kenner« im eigentlichen Wortsinn hat er Hauptanteil an dem heute doch schon massiven Gebäude der Kunstgeschichte wie der Forschung gar. Friedländer ist darin der neue Prototyp der exakten Forschung, nicht schweifenden Hypothese geworden. Neben seine vielen, in Gedanken wie Diktion scharf geschliffenen Bücher über alte Kunst, seine Domäne, hat er in den letzten Jahren ein nicht minder hoch zu schätzendes Kind der Muse gestellt, sein Buch über Max Liebermann. Zwei geistvolle Berliner messen sich da gleichsam. Gehrig

JUNIAUSSTELLUNG DER GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST, MÜNCHEN

Den Mittelpunkt der Junischau bildet die Ausstellung der preisgekrönten Entwürfe aus dem Wettbewerb für die Heiliggeist-Kirche in Münster in Westfalen und für die Frauenfriedenskirche in Frankfurt a. Main.

Sie führt gerade den Nichtfachmann in die Werkstatt von Künstlern, deren Arbeiten recht bezeichnend für den Kirchenbau sind. Über den Münsterischen Wettbewerb hat August Hoff im Juniheft der »Christlichen Kunst« ausführlich berichtet, so daß sich ein näheres Eingehen darauf hier erübrigt. Aber auch zu den Arbeiten von Michael Kurz, Augsburg, Hans Herkommer, Stuttgart und Hans Holzbauer, München, für die Frankfurter Frauenfriedenskirche kann hier nur mehr Allgemeines gesagt werden. Was sogleich auffällt, ist die Ähnlichkeit der Arbeiten. Trotz der Einwände unbedingter Lobredner des Alten zeigen sich unverkennbare Merkmale neuer stilbildender Form. Daß sie zum Teil nur Zwischenlösungen, nichts Endgültiges zu bieten vermögen, liegt auch in einer gewissen Tragik der Baukunst der Gegenwart begründet, die noch in einem ganz besonderen Maße für den Kirchenbau gilt. Der Zug zu innerer und äußerer Monumentalität ist überall zu spüren. War nun in anderen Epochen der Kirchenbau, abgesehen von den höfischen Bauten, die größte und schönste Aufgabe für den Baumeister, so ist hierin ein Wandel eingetreten, der sich allerdings mehr noch als in Europa in Amerika geltend macht. Geschäftshäuser, Getreidespeicher, Fabriken, Sporthallen, Kinopaläste, das sind die hauptsächlichsten Monumentalaufgaben, die den modernen Architekten beschäftigen. Hier ist er auch nicht an die Variierung alter Baugedanken gebunden, sondern kann am ehesten aus den sachlichen Bedürfnissen heraus seine eigenen schöpferischen Ideen entwickeln und in die Realität umsetzen. So kann es denn kommen, daß — unbewußt oder bewußt — Erinnerungen an Anklänge an diese typisch moderne Monumentalität auch im kirchlichen Baugedanken da und dort auftauchen. Wesentlich für eine Beurteilung kann nun nicht so sehr das Äußere als vielmehr die Gestaltung des Inneren des Kultraums sein, dessen organische Ausbreitung und Entfaltung dann gleichsam von selbst die Schale formt. Zwei Ideen scheinen mir gegenwärtig mehr und mehr wirksam zu werden. Die eine ist die christozentrische Auffassung des Kultraums, in dem alles zum Hochaltar, dem Schauplatz des geheimnisvoll täglich sich erneuernden Opfers, hinkonvergiert, in dem die Gemeinde nicht individuell zerteilt, sondern als homogenes Glied des corpus Christi mysticum die Liturgie mitfeiert. Die andere Idee, eigentlich nur eine Ausweitung der ersten, nimmt die Kirche als Mittelpunkt eines sakralen Gebietes, in dessen Bereich Pfarrhaus, Vereinsräumlichkeiten, Höfe, Hallen, Arkaden, auch Schulräume mit einbezogen werden. Man verfolge selbst die verschiedene Entwicklung dieser beiden Ideen in den ausgestellten Entwürfen. Der Zug zur Monumentalität stellt sich oft im Einraum, im Hallenbau dar, der auf Mehrschiffigkeit zugunsten der liturgischen Idee Verzicht leistet. Im Äußeren läßt er das Ganze fast festungsartigen, burgartigen Charakter annehmen, der sich vor allem auch in der Gestaltung der hohen, mächtigen Türme oder Torpylonen dokumentiert. Mag der eine oder andere Baumeister auch frühere Baugedanken wieder aufnehmen, irgendwie wird der neue Gedanke darin lebendig. (Man sehe sich daraufhin den offenen Dachstuhl der »Westfalen-Kirche« oder die Satteltürme Holzbauers, Wachs Tortürme, dann den Vorhof Kremers an!). Es läßt sich nicht leugnen, daß man vom Gewohnten oft stark abstrahiern muß, bevor man die nötigen Maßstäbe zur Einfühlung findet. Jedenfalls erscheint mir sicher, daß vergleichsweise die Problematik hier viel geringer ist als auf dem Gebiet der Malerei, die ihrerseits wohl entscheidende Anregungen von solchen Bauten gewinnen dürfte.

Drei Entwürfe für Glasfenster von Felix Baumhauer sind sehr beachtenswert. Sie streben, vor allem Isaaks Opferung und die Eherne Schlange, danach farbig und kompositionell über das bequeme Schema hinaus in höhere künstlerische Bezirke vorzustoßen, ohne dabei irgendwie experimentatorisch vorgehen zu müssen. Sepp Franks Radierungen sind ja allgemein bekannt. Unter den ausgestellten hebe ich die Karlskirche in Wien hervor, eine Architekturaufnahme, die irgendwie an die Piranesis erinnert. Gute Holzplastiken zeigen Julius Seidler und Franz Schreder, von dem eine »Ruhe auf der Flucht« besonders angenehm auffällt. Die Kreuzwegstationen von Georg Kemper erweisen ihn als den gediegenen, über alle Ausdrucksmittel seines Materials verfügenden Künstler. Friedrich Cothen-Orla will noch mehr als er kann. Für den von ihm angestrebten Ausdruck reicht die malerische Substanz nicht aus, das Expressive wird nicht genügend durch die originelle Kraft des Pinsels legitimiert. Angenehme, wenig originelle Holzschnitte von Dörthe Ulmer-Stichel (ihre handgeschriebenen Bücher sind viel besser), ein von Wilma Frank schön geschriebener Ehrenbrief ergänzen die Junischau nach der kunstgewerblichen Seite hin.

Willi Schmid

Neue Kunstwerke

Berlin. Professor Paul Plontke, der bekannte, aus Schlesien gebürtige Berliner Maler, der anläßlich seiner kürzlichen Münchner Ausstellung auch in Süddeutschland nunmehr weiteren Kreisen vertraut geworden ist, hat soeben seinen ersten größeren kirchlichen Auftrag erhalten und die umfangreiche Arbeit in Angriff genommen. Plontke hat bisher nur einmal für die Kapelle in Hedwigshöhe bei Grünau drei nicht allzu umfangreiche Altarbilder malen dürfen, und selbst bei Preisausschreiben, in denen er mit Erfolg bestand, konnte er gegen das Vorurteil, daß er doch in der Hauptsache Tafelbildmaler sei, nicht ankämpfen. Sehr zu Unrecht; erst vor kurzem trat ein in dieser

Hinsicht krasser Fall hier ein, wo man wieder einmal die Gelegenheit, aus vorhandenen lebendigen Kräften heraus etwas Ungewöhnliches und die Zuversicht in die kommende Kirchenkunst endlich wieder einmal Stärkendes zuwege zu bringen, vorbeigehen ließ. (Diese Sünden der unverantwortlichen Verantwortlichen werden sich auf dem heißen Boden Berlins von Tag zu Tag mehr rächen!) Nunmehr hat der sympathische Meister die Vorarbeiten zu dem neuen, großen Mosaik der Chorwand in St. Clemens, Königgrätzerstraße, beendet. Auf der gewaltigen Fläche wird sich in dem neuen Verfahren des sparsameren »Putzmosaiks« (wie es ähnlich vordem etwa Pechstein und César Klein angewandt haben) die Riesenfigur Christi, des Guten Hirten und Königs zugleich, erheben; ihn umgeben, rhythmisch über die Fläche hin verteilt, die Schafe, während nach dem uralten Motiv der Heiland noch ein solches Tier auf der Schulter trägt. Zu Füßen des Herrn die Quelle, wie denn auch weiterhin über das Bild die vier Quellen der Paradiesströme verteilt sind. Der Heiland als Hirte menschlich voller Güte und Hingabe, als König doch wieder hoheitsvoll und streng-ernst gegeben, hat zu Häupten zwei die Krone tragende Engel beigegeben erhalten. Das Ganze hat viel innere, echt religiöse Haltung. Die Linienführung und Flächenverteilung entsprechen der monumentalen Aufgabe durchaus. Das die Kirche beherrschende Bildwerk fügt sich dem herben, von ferne wie die frühchristliche Kunst gehaltenen Charakter gut ein und ist doch, was es auszeichnet, im Charakter ganz eine Arbeit Plontkes geworden. Mit diesem neuen Werke erfährt der Künstler die ihm lange gewünschte Rechtfertigung, und der kirchlichen Kunst wird an so exponierter Stätte hoffentlich weiterer Gewinn erwachsen. Es sei noch vermerkt, daß zwei Künstler, eben außer Plontke noch Anton Wendling, der Mitschöpfer der schon bekannten Marienthaler Fenster, für die vorgenannte Aufgabe in Betracht gezogen wurden; auch Wendling hatte beachtenswerte ausgesprochen monumentale Vorarbeiten gemacht, die in ähnlicher Form an anderer passender Stelle ausgeführt werden möchten. Bis zum diesjährigen Christkönigstag soll Plontkes Monumentalwerk, dessen Mosaikausführung bei den Vereinigten Werkstätten (Puhl und Wagner, Gottfr. Heinersdorff, Berlin) liegt, fertiggestellt sein, und St. Clemens, die Lieblingskirche Sr. Eminenz des Herrn Kardinals von Breslau, wird von da ab ein besonderer Anziehungspunkt werden können. Gehrig

GEORG GRASEGGER †

Personalnachrichten

GRASEGGER †

Am Mittwoch, den 8. Juni 1927, hat der Tod eine schmerzliche Lücke in die Reihe derjenigen Künstler gerissen, die von je zu Seiten dieser Zeitschrift gestanden haben. An diesem Tage verschied zu Köln auf der Höhe seines Schaffens, im 54. Lebensjahr, Georg Grasegger. In einer ganzen Reihe von Heften dieser Monatsblätter ist der köstliche Beitrag, mit dem dieser bedeutende Bildhauer dem christlichen Gedanken gedient hat, eingefangen worden. Jene Hefte der christlichen Kunst werden immer eine der wertvollsten Quellen zur Beurteilung seines Schaffens bleiben. Noch die letzte Jahresgabe der Gesellschaft für christliche Kunst hob die Innigkeit der Beziehungen, die zwischen dem Verstorbenen und der Ideenwelt bestanden, die von dieser Vereinigung vertreten wird, dadurch hervor, daß sie auf dem Umschlag eine Abbildung des Kopfes des Engels von dem Kriegerehrenmal brachte, daß Grasegger für den Kölner Dom geschaffen hat. In Partenkirchen geboren, hat er in seiner Person die Verbindung gehalten zwischen den beiden Hauptstätten christlichen Kunstschaffens, wie sie in Bayern und am Rhein gelegen sind, indem er seit 1901 in Köln als Lehrer an der Kunstgewerbeschule eine zweite

GEORG GRASEGGER: CHRISTKIND

Heimat nahm. Mit tiefer Ergriffenheit huldigt in diesen Trauertagen der Rhein dem andern Alpenkind.

Grasegger, der am 28. November geboren wurde, kommt im eigentlichsten Sinne des Wortes vom Holz her. Er ist gewissermaßen aus diesem Material herausgewachsen, indem er aus der Schreinerei seines Vaters hervorging, der noch jetzt dreiundachtzigjährig in Partenkirchen lebt. Hier hat er sich im Material auskennen gelernt, daß er es werkgerecht zu behandeln wußte aus guter alter Handwerkertradition. Wir wissen heute, was die Überlieferung für die Stilbildung zu bedeuten hat, die sich nur über dieser breiten Unterlage vollendet, einerseits davon getragen, andererseits in zähem Kampf mit diesen Beharrungsmächten. Diese Handwerksverbundenheit ist eine der gesunden Wurzeln Graseggerscher Kunst.

Ein nicht zu unterschätzender Glücksfall war es, daß in Partenkirchen seit 1869 eine Schnitzschule eingerichtet worden war, die der Förderung des Kunstgewerbes im Werdenfelser Land dienen und namentlich die seit Jahrhunderten hier heimische Holzschnitzerei pflegen und künstlerisch heben sollte. Sicher hätte Grasegger bei seiner ungewöhnlichen Begabung auch ohne diese Schule, die er in jungen Jahren besuchte, seinen Weg ins Freie gefunden. Aber wieviel Umwege und Enttäuschungen blieben ihm dadurch erspart, daß der damalige Direktor der Schule, Kiendl, das Talent des Jungen rechtzeitig erkannte, nach Kräften förderte, und, was mehr bedeuten will, seinen natürlichen Bestimmungen zuführte. In der Schnitzschule erfährt seine Erd- und Traditionsverbundenheit wiederum eine neue Stärkung, er reichert sich mit gesunden, wenn auch etwas grobschlächtigen Kräften an, die ihn in der folgenden Zeit des freien akademischen Studiums davor bewahrt haben, in den seichten Gewässern des Jugendstils zu ertrinken. Noch jetzt genießt die Partenkirchener Schnitzerschule wegen ihrer allseitig anerkannten Leistungen einen ausgezeichneten Ruf. Der Geist der Schule lebt in ganz reizvoller Weise in einem Poem, das Otto Blümel, damals Fachlehrer für Architektur und Zeichnen, zu ihrem 50jährigen Jubiläum verfaßt hat, und von dem ein paar Strophen hier stehen mögen:

»Zu Werdenfels im Bayerland,
Im Markte Partenkirch benannt,
Da man zählt achtzehnhundert Jahr
Und neun und sechzig im Februar,
Hat man nach vielem Vorbedacht
Die Schnitzerschule aufgemacht.
An dieser Schul wird viels gelehrt,
Was Kunst und Handwerk ehrt und mehrt.

Zuvörderst, wie man schnitzt von Hand
Laub und Maßwerk, Sprüch und Band,
Schnörklen, Bluomen und Getier,
Rankenwerk, Vögel und darmit zier
Allerlei Hausrats: Rahmen, Schränk,
Pfeiffen, Uhren, Stühl und Bänk,
Zletzt aber, wie man ein Konterfei
Oder ein Statua außhaut
Aus dem Stuck Holtz, daß, wer sie schaut,
Vermeint, daß sie lebendig sei,
Darmit zu schmücken die Altär
Zu Gottes und der Künstler Ehr.«

Die Art Humor, die aus diesen Versen spricht, die gewissermaßen von Hans Sachsischer Meisterlichkeit den Stempel trägt, hat trotz aller späteren akademischen Ausweitung der Persönlichkeit Graseggers allzeit um ihn gelebt. Diese gesunde Urwüchsigkeit hat es ihm immer wieder ermöglicht, durch neue Wandlungen zu überraschen. Das Bekanntwerden der Werke gerade seiner letzten Schaffensperiode, die in großer Zahl noch im Atelier der Veröffentlichung harren, würde wiederum eine solche Überraschung bedeuten. Nur das letzte liebliche Werkchen, das seiner schöpferischen Hand geriet, möge hier als der rechte König der vielen andern die Worte des Gedenkens geleiten. Wenn wir uns heute an dem Ufer einer neuen großen, heroischen Kunst glauben, die aus einer neuartigen Hinwendung zu Christus ihre Kräfte zieht, so war Grasegger einer der ersten auf diesem Ufer. Aus gesunder Volksverbundenheit war ihm dieser Sprung gelungen. Schon in seinem Äußern prägte sie sich aus, eine kraftvolle Meistergestalt, mit einem mächtigen Schädelgewölbe, unter dem ein paar kleine, aber ungemein scharfe Augen hervorlugen, denen nichts entgeht, auch die Schwächen der guten Mitmenschen nicht, die aber immer von einer großen Güte leuchten, wenn der Mund die Entdeckungen der Augen ins Humorvolle formt und mit einem breiten bajuvarischen Lachen die eigenen Erfindungsgaben quittiert. Seine Kraft formt sich aus in großer und größter Skulptur. Seine Heiterkeit läßt die schweren Hände köstliche Kleinskulptur gestalten von entzückender Leichtigkeit. Aus seiner Kraft fühlt er sich mehr zum Bildhauen als zum Modeln hingezogen. Daher denn auch Grasegger seine Studien am liebsten gleich in Stein meißelt. Die großgesehenen Studien und Masken sind frei aus dem Stein herausge-

hauen, zum Teil als Relief, zum Teil als Rundskulptur. Grasegger verfügte damit über eine selten gewordene Fähigkeit, die immer dem Werk einen eigentümlichen Reiz der Gesundheit, Unmittelbarkeit und Frische gibt.

All diesen Dingen in ihrer Lebendigkeit, d. h. in ihrer ins Werk beschlossenen Form, in ihrer Zeitverbundenheit und Zeitgelöstheit, nachzugehen, kann hier zunächst nicht Aufgabe sein, das muß einer eingehenden Würdigung vorbehalten bleiben.

Was wir aber auch so sehen, ist dies, daß seine unermüdlichen Hände einen reichen Segen ausgestreut haben, sei es hier in Köln, am Platz seiner langjährigen Tätigkeit, sei es im Industriegebiet, sei es in Mitteldeutschland, sei es in seiner engeren Heimat. Immer aber wird den Beschauer seiner Werke der köstliche erfrischende Hauch froher christlicher Frömmigkeit überkommen, Höhenluft.

Berthold Paeschke

Bücherschau

VERÖFFENTLICHUNGEN ÜBER ITALIENISCHE KUNST

L'art Roman en Italie par Camille Enlart. Zwei Mappen in 4⁰ mit je 18 Seiten Text und 80 Tafeln. Paris, Morancé, 1924—1926. Preis zirka L. 750.—.

Es ist das erstemal, daß hier eine umfassende Erläuterung der nord- und mittelitalienischen romanischen Kirchenbauten vorgenommen wird. Es geschieht dieses nun nicht in einer nüchternen kunsthistorischen Abhandlung, sondern der Verfasser legt mehr Wert auf die ästhetische Wertschätzung. Geschichten und Gestalten ziehen an unseren Augen vorüber, wenn man die herrlichen Aufnahmen, die in feinstem Lichtdruck ausgeführt sind, betrachtet. Neben zahlreichen großen Ansichten der wichtigsten Kirchen sind eine große Menge Details beigegeben, die einen tiefen Einblick in die phantastischen Gedankengänge der Schöpfer der Kirchen geben. Selbst der Anblick der Originale kann nicht den Eindruck hervorbringen, da in sehr vielen Fällen die höchsten Pfeiler und Säulen, Gesimse und Mosaiken Ornamente aufweisen, die in der ohnehin reichen Umgebung völlig verschwinden.

Die wichtigsten Kathedralen Italiens, Lucca, Como, Pavia, Bologna, Pisa, Piacenza, Modena und Milano, und viele anderer Städte bieten eine unbegrenzte Möglichkeit der Anregung. Es sei zum Beispiel auf den reichen Schmuck der romanischen Kapitäle am Dome von Pisa hingewiesen. Es sind nahezu hundert, und doch finden sich keine zwei gleiche darunter. Die mosaizierten Felder sehen auf den ersten Blick einander ähnlich, aber die Photographien vergleichend, zeigt es sich, daß auch diese verschieden in der Ornamentation sind.

Es ist sehr zu bedauern, daß von all diesen großen Mappenwerken immer nur beschränkte Auflagen hergestellt werden. Dadurch wird eine weitere Verbreitung sehr erschwert und viele Anregungsmöglichkeiten gehen verloren. A. Lipinsky

Giuliano e Benedetto da Majano von Lorenzo Cèndali. 8⁰. XVI, 168 Seiten Text und 60 Illustrationen. Soc. Ed., Toscana, San Casciano (Val di Pesa).

Die kleineren Meister der Renaissanceskulptur fanden bisher viel zu wenig Beachtung seitens der Fachwissenschaft, so daß es sehr zu begrüßen ist, wenn hier an Hand von Urkunden und Denkmälern das Leben dieser Meister und ihrer Zeit rekonstruiert wird. Leider sind aber die Urkunden nicht sehr zahlreich, desto mehr sprechen die Werke in Prato, Florenz und in der Toscana überhaupt von ihrem Formensinn. Die Da Majano arbeiteten auch zusammen mit Dalmata, Mino da Fiesole und seinen Schülern. Viele bisher zweifelhafte Werke konnten mit Sicherheit den Da Majano zugewiesen werden. A. Lipinsky

Jahrbuch für Kunstsammler, herausgegeben von Adolf Donath, 4.—5. Jahrgang 1924/25. Mit 47 Abbildungen im Text und 8 Lichtdrucktafeln, Frankfurter Verlagsanstalt A.-G., Frankfurt a. M.

Von Sammlern und sonstigen Kunstfreunden gleichermaßen erwartet und freudig begrüßt tritt Donaths Jahrbuch nunmehr in sein fünftes Lebensjahr. Wie ungünstig auch die allgemeine Wirtschaftslage sein mag, die Leidenschaft des Sammelns wird niemals ganz erlöschen. Noch gibt es weite Gebiete, wie die alte deutsche Holzplastik, die trotz unserer Bedrängnis von deutschen Museen und Privatsammlungen erworben werden können, ohne daß, wenigstens bis jetzt, die überlegene Kaufkraft des Auslandes sich um diese Dinge bemüht. Früher unbeachtete oder wenig beachtete Sammelgebiete wie die Kunst der Barockzeit oder die Werke der deutschen und niederländischen Manieristen treten mit einem Male in den Gesichtskreis des deutschen Sammlers, dem die Erwerbung der teuren und seltenen Schöpfungen der Großmeister und Klassiker der Kunst nicht mehr möglich ist. Einer der besten Kenner des deutschen Kunstsammelns, Geheimrat Max J. Friedländer, erklärt daher in seinem Geleitwort zu dem neuen Bande des Jahrbuches, daß im ganzen die Sammellust im Verein mit kunsthistorischer Erkenntnis, sich gegenseitig antreibend, nicht nur neue Werte aufgefunden, sondern sie sogar erschaffen habe.

Über venezianische Kunstsammlungen des 16. Jahrhunderts schreibt Dr. Georg Gronau eine sehr anregende Studie; wir erfahren auf Grund eines Nachlaß-Inventars des Alvise di Andrea Odoni und des Erinnerungsbuches des Marc Antonio Michiel, welche Meister damals von den Sammlern bevorzugt wurden, und vor unserem geistigen Auge ersteht ein Bild von seltener künstlerischer Pracht, zumal nicht wenige der hier erwähnten Kunstwerke durch Gronau in Sammlungen des Auslandes nachgewiesen werden. — Das Thema der Leibl-Fälschungen behandelt Dr. Emil Waldmann während Geheimrat Otto von Falke, der Generaldirektor der Berliner Museen, sich über altes Kölner Hafnergeschirr verbreitet und Karl Berling einiges über die jetzt so häufig vorkommenden Zinnfälschungen beisteuert. Professor Max Sauerlandt-Hamburg weist auf eine liebenswürdige Sondergattung kleinster Porzellankunstwerke, der sogenannten Chelsea-Toys hin, und der Herausgeber Adolf Donath liefert den umfangreichsten Beitrag, indem er die wichtigsten Ereignisse auf dem Gebiete des Kunsthandels seit 1923 glossiert. Walter Bombe

Josef Mühlmann, Der Dom zu Salzburg, zwei Teile mit 76 Abbildungen, Krystall-Verlag, Wien, 1926.

Der Salzburger Dom, ein Bau uralter Gründung, der in seiner ältesten Gestalt auf den heiligen Virgil und das Jahr 767 zurückgeht, hat mancherlei Schicksale erlebt, er ist mehrere Male durch Brand

verheert worden, zuletzt im Jahre 1598. Ein Jahr später begann der ehrgeizige, von der Bauleidenschaft seiner Zeit besessene Erzbischof Wolf Dietrich mit einem prunkvollen Neubau, nachdem er den alten Dom bis auf die Grundmauern hatte zerstören lassen. Wolf Dietrich trug sich mit kühnen Plänen, er wollte für Salzburg das sein, was die Renaissance-Päpste für Rom bedeuteten. Die Stadt des Mittelalters, die er haßte, sollte einer neuen weichen. So ist er der Schöpfer des barocken Salzburg, oder, wie Mühlmann sagt, der Wegbereiter dazu geworden, da die großen, das Stadtbild bestimmenden Bauten von seinen Nachfolgern geschaffen worden sind. Leider hat Wolf Dietrich den Bau so gründlich zerstören lassen, daß heute jede Spur davon geschwunden ist. Wir sind auf einige Urkunden und alte Abbildungen angewiesen, wenn wir uns eine Vorstellung des mittelalterlichen Domes machen wollen, des Domes Erzbischofs Konrad III. vom Jahre 1181, der an die Stelle des abgebrannten Virgilsdomes von 767 getreten war. Das Verdienst der vorliegenden Arbeit besteht darin, daß die Aufgabe weit gefaßt worden ist, daß der Verfasser, auf umfassende und gründliche Quellenarbeit gestützt, auch das Abbildungsmaterial aus alter Zeit kritisch verwertet und die gleichzeitigen Kirchenbauten in Sachsen und am Rhein zum Vergleich heranzieht.

Dem gegenwärtigen Bau Wolf Dietrichs und seiner Nachfolger ist der zweite Teil der Arbeit gewidmet. Scamozzis, des großen Venezianers, Entwurf blieb auf dem Papier, aber in Santino Solaris Plan lebt Scamozzis Schöpfung in veränderter Form wieder auf. Das Innere des weiträumigen Tonnengewölbes ist von einer phantastischen Wirkung, die nur an Ort und Stelle empfunden werden kann und von einer Fülle des Lichtes, wie sie nirgends in Italien zu finden ist. Obgleich Wände und Decken nach dem Formenkanon des italienischen Barock gebildet sind, so liegt in dieser Lichtwirkung nordisches Empfinden, wie der Verfasser mit Recht hervorhebt. Etwas durchaus Unitalienisches erblickt er auch darin, daß Solari nicht nur die Fassade und die Kuppel, sondern ebenso die Seiten- und Rückwände als vollwertig beachtet wissen wollte, weshalb er in weitem Umkreise alles wegräumte, was den Anblick hindern konnte. Walter Bombe

Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris, herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von Karl Frey, München, bei Georg Müller.

Nachdem Giovanni Poggi, der ausgezeichnete Florentiner Urkundenforscher, im Besitze des Conte Rasponi-Spinnelli die literarische Nachlassenschaft Vasaris entdeckt hatte, ist es Karl Frey gelungen, von dem Besitzer die Erlaubnis zur Veröffentlichung dieses unendlich wichtigen Quellenmateriales zu erhalten. Der Krieg brachte die Arbeit der Herausgabe zum Stocken. Die rastlose Tätigkeit, Überarbeitung und die Wirkungen der Hungerblockade rieben vorzeitig das Leben Freys auf. Sein Sohn Hermann-Walther übernahm die vom Vater testamentarisch gewünschte Herausgabe der Arbeit, deren erster Band nun vorliegt. Das Vasari-Archiv besteht aus 14 Foliobänden, die nur Briefe enthalten, welche an Vasari gerichtet worden sind. Der Neffe Vasaris hat sie nach dessen Tode gesammelt und für ihre weitere Aufbewahrung Sorge getragen. Frey hat sich nicht mit dem einfachen Abdruck dieser Briefe begnügt, sondern die bereits von Milanesi veröffentlichten Briefe Vasaris aus dem Florentiner Staatsarchiv und der Riccardiana, als deren natürliche Ergänzung, mit hineingenommen, so daß eines das andere erläutert. Der vorliegende erste Band umfaßt die Korrespondenz bis zum Mai 1563, der zweite Band wird den Rest des Briefwechsels und wahrscheinlich auch das Libro delle Ricordance bringen. Den Druck des ersten Bandes hat Frey noch selbst besorgen können, das weitere Manuskript ist von ihm druckfertig hinterlassen, die Kommentierung bis 1569 durchgeführt worden. Nach Umfang und Bedeutung ist das kolossale Werk wohl einzigartig und für alle Zukunft die wichtigste, die unentbehrliche, sichere Basis jeder Forschung auf dem Gebiete der Kunst der Hochrenaissance in Italien. Der große Künstlerbiograph stand ja mit allen bedeutenden Persönlichkeiten Italiens im Zeitalter der Hochblüte der Renaissance in brieflichem und persönlichem Verkehr, er lebte am Hofe Großherzog Cosimos I. von Toskana und der Päpste von Paul III. bis Pius V., als künstlerischer Beirat, als geschickter Architekt und als leicht schaffender, erfindungsreicher Maler. Dieser universellen Tätigkeit und diesen Beziehungen zu den Großen seiner Zeit entspricht die Bedeutung des Briefwechsels, den uns Freys Forscherfleiß nun zugänglich gemacht hat. Walter Bombe

Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernst des Eisernen und König Albrecht II. von Wilhelm Suida. Wien, 1926, Krystall-Verlag.

Steiermark hat zur Zeit Ernsts des Eisernen, am Anfang des 15. Jahrhunderts, eine recht ansehnliche Kunstblüte erlebt und einige Tafelbilder hervorgebracht, die einen hohen Rang unter den zeitgenössischen Malerwerken Deutschlands einnehmen. Ein Votivbild in Form eines Altarvorsatzes im Benediktinerstift St. Lambrecht mit der Überreichung eines Kirchenmodells an die Schutzmantel-Madonna und einer siegreichen Reiterschlacht des Erzherzogs gegen die Türken ist der eine Höhepunkt der steirischen Malerei dieser Zeit, die herrliche Kreuzigung aus St. Peter am Kammersberge im Museum zu Graz der andere. Die Wiener Malerschule der Zeit von 1420 bis 1430 hat als wichtigstes Denkmal der Tafelmalerei sechs Bilder eines unvollständig erhaltenen Zyklus aufzuweisen, der aus Wien stammt und, wie so vieles andere Wiener Malwerk, im Stift Klosterneuburg bewahrt wird. Es sind Szenen aus dem Marienleben von einem Meister ausgeführt, den Suida den Wiener Meister der Darbringung nennt, ausgezeichnet durch naive Anmut und Holdseligkeit der Gesichter und Gebärden und eine sehr lebhafte, fast zu bunte Färbung. Diesem Altar und verwandten Arbeiten desselben Künstlers reiht Suida die Werke eines Meisters der Passionsfolgen an, eines Österreichers, der seine Haupttätigkeit im Nordosten des Landes ausgeübt hat und dem Meister der Darbringung nahesteht. Eines anderen Meisters Hauptwerk sind 24 Tafeln des Altars König Albrechts II., wiederum im Stift Klosterneuburg bewahrt, aber für den ehemaligen Hochaltar der Karmeliterkirche in Wien gemalt, mit Szenen aus dem Marienleben und Litaneibildern, auf reich gepunztem Goldgrunde. Auch dieses Künstlers Tätigkeit knüpft an die des Wiener Meisters der Darbringung an. Ebenso scheinen zu dem Kölner Meister Stefan Lochner Beziehungen vorzuliegen, zu dem sogenannten Meister vom Schloß Lichtenstein, dem Meister des ehemaligen Hochaltars der Neuklosterkirche in Neustadt und anderen Zeitgenossen. Walter Bombe

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Für den Inseratenteil verantwortlich: Direktor A. Dümpelmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstraße 1. Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

Maurizius Schiestl. GFCHKM

Die selige Stilla, Gräfin von Abenberg.

„Wer darf den Berg des Herrn betreten oder wer wird an seiner heiligen Stätte stehen? Wer unschuldige Hände hat

MATTHÄUS SCHIESTL: MARIENLEGENDE

MATTHÄUS SCHIESTL

Von RICHARD HOFFMANN

Meister Matthäus Schiestl sitzt vor mir. Er weiß, daß ich im Septemberheft der Zeitschrift für christliche Kunst über ihn schreibe. Das Heft soll eine Schiestl-Nummer werden. Nun, das ist ihm recht — und auch wieder nicht so ganz. Schon des öfteren hat einer die Feder ergriffen, um über den Künstler und seine Schöpfungen zu schreiben. Bevor das schön ausgestattete Schiestl-Buch im Verlage der christlichen Kunst, München 1924 erschien, wandte sich der Verfasser des Buches an den Meister. Letzterer antwortete in seiner schlichten Art: »Mir ist es natürlich ganz lieb, wenn meine Arbeiten weiten Kreisen bekannt werden.« Es ist bezeichnend, daß Schiestl nicht schrieb: »Es ist mir lieb, wenn ich bekannt werde.« Und er fügte bei: »Dann habe ich nicht umsonst geschafft und vielleicht doch manchem eine Freude bereitet.« Wie jeder wahre Künstler fühlt sich auch unser Maler als ein Wohltäter der Menschheit, als ein Freudenbringer, der sich und andern durch sein Können Genuß und Freude bereiten will. Wie jeder echte Künstler verfolgt er zudem didaktische Zwecke. Er will andere durch seine Kunst belehren. Lediglich aus diesen Gründen ist es Schiestl lieb, wenn man auf seine Bilder hinweist, sie würdigt, schätzt und ehrt. Aber etwas andres will er nicht. Und darum ist es dem Meister in der innersten Falte seines Herzens auch wieder nicht so ganz recht, sobald er hört, daß wieder einer über ihn zu schreiben sich anschickt. Denn wenn einerseits schlichte Männlichkeit und Geradheit Grundzüge seines Wesens bilden, so

MATTHÄUS SCHIESTL: WALDANDACHT

sondert ihn andrerseits etwas »schwermütige Verträumtheit« von seiner Umwelt gerne ab. Solch karge verschlossene Naturen sind aber sehr feinfühlig, zartbesaitet, empfindsam und auch empfindlich. Sie wollen sich nicht gleichsam »sezieren« lassen, und sie finden es leicht taktlos, wenn ihnen von außen her zu nahe gerückt wird. Naturen wie Schiestl wollen für sich allein sein. Es ist ihnen daher auch schwer nahezukommen. Und es ist vielleicht auch nicht richtig, sich zu sehr mit der Person des Künstlers beschäftigen und immer und überall den geistigen Gehalt seiner Schöpfungen aus der Betrachtung seiner Person heraus ergründen zu wollen. Im Gegenteil, es frägt sich, ob wir uns am Ende nicht von dem gerade in seiner Einfachheit und ungeschminkten Kindlichkeit so einzigartigen Wesen des Künstlers entfernen, je mehr wir nach Motiven suchen.

MATTHÄUS SCHIESTL: MARIA IM ÄHRENFELD

Ich glaube, dies will der Meister ebensowenig, als er es peinlich empfindet, wenn einige sein ganzes Gebaren, sein Tun und Lassen, seine Häuslichkeit vor aller Welt bloßlegen — sicherlich in der besten Absicht, aber gewiß nicht zur Freude des Künstlers. Dagegen wird Schiestl es uns sicherlich nicht verwehren, uns in seine Schöpfungen zu vertiefen und sie auch dem allgemeinen Verständnisse näher zu erschließen.

Es ist gewiß auch nicht zutreffend, des Meisters Eigenart mit apodiktischer Beurteilung nach einer bestimmten Richtung abtun zu wollen. Der Künstler ist in seinem Schaffen zu vielseitig, als daß dies gerechtfertigt erschiene. Nur ein oberflächlicher Beobachter findet Schiestl einseitig. Wir rücken von der Charakteristik seiner künstlerischen Tätigkeit ab, wenn wir z. B. sagen, »Matthäus Schiestl fühlt sich als Tiroler, obwohl er weder dort geboren, noch erzogen worden ist.« Es ist wahr. er legt in seinen Bildern eine ausgesprochene Vorliebe für die Alpen an den Tag. Aber seine Kunst dringt in gleicher Weise unverfälscht in die Gebiete des altbayerischen Flachlandes und

weiterhin in den fränkischen Landschaftstypus ein, in die Eigenart der Juragegend oder in die Baugewohnheiten der übrigen fränkischen Kreise, wie er hinwiederum die schwäbische Landstadt oder den Rhein vortrefflich zu schildern versteht. So fühlt sich unser Meister überall zu Hause, wo er echt deutsche Art und innerlich frommgläubigen Sinn antrifft. Zutreffend ist daher wohl die Beurteilung Schiestlscher Kunst, wenn wir sagen: der Meister ist ein deutscher Maler kraft seines echten deutschen Wesens, ein Dichtermaler gemäß seines Zuges zur Romantik, seiner zweifellos dichterischen Veranlagung und seines tiefen Gemütes, ein religiöser Maler vermöge seines aufrichtig frommen Sinnes. Diese dreifache Beurteilung vermag der Kunst Schiestls vielleicht am besten gerecht zu werden.

Ohne Frage liegt das künstlerische Eigen des Meisters zu einem gut Teil in der Schilderung der reinen Landschaft und in der Verbindung von Landschaft mit Dorf- und Stadtbild. Dabei ist er aber nicht Landschaftsmaler im landläufigen Sinne. Er malt die Landschaft nicht um ihrer selbstwillen wie ein Landschaftsmaler schlechthin. Andrerseits ist ihm die Landschaft nicht eine bloße Staffage. Er haucht vielmehr seinen Landschaften eine dichterische, letzten Endes religiöse Seele ein, mag er auch noch so sehr im kleinen wie im großen die Natur ablauschen und sie in vorzüglicher Treue wiedergeben, — er ist und bleibt Naturmystiker.

So fernliegend es anfangs erscheinen mag, es ist doch zutreffend, wenn wir uns beim Anblick der Landschaften Schiestls in eine der größten Perioden, welche die Landschaftsmalerei im Laufe der Kunstgeschichte erlebte, nämlich in das 17. Jahrhundert zurückversetzt fühlen und an die großen Niederländer erinnert werden. Jene alten Meister haben eine idealisierende sogenannte poetische Weise in ihre landschaftlichen Darstellungen getragen. Sie stellen das Walten eines höheren Geistes in den Erscheinungen der Natur dar. Sie verklären die Natur und erheben sie gleichsam auf eine höhere Stufe, um sie so »in sonntäglicher Feier der Gottheit näher zu führen«. (Kugler, Geschichte der Malerei.) Jedes einzelne Motiv auf den Bildern dieser alten Niederländer — die grünen Matten, die stillen Wolkenzüge, dann wieder die vom Sturmwind gepeitschten Kronen mächtiger Bäume, die rauschenden Gewässer, die in blauende Fernen sich verlierenden Gebirge usw. — sie alle sind belebt von einem höheren Geiste. Und wo Menschen und Menschenwerke, ihre Häuser und Siedlungen in diese Landschaften gesetzt sind, da tritt diesen Menschen und ihren Werken die Natur in ihrer übermächtigen Gestalt entgegen. Im innersten Kerne sind Schiestls Landschaften den großen Niederländern verwandt, freilich aus einem ganz anderen inneren Motive heraus. Auch Schiestl idealisiert die Landschaft, so naturgetreu er sie auch gleich seinen berühmten Vorgängern im großen wie im kleinen zeichnet. Wenn aber bei den Niederländern der sogenannte heroische Stil der Landschaft gepflegt worden ist, so läßt Schiestl sie von der aus seinem ureigensten Wesen und aus der das Empfinden seiner Zeit quellenden schlichten echt deutschen tief religiösen Art durchwehen. Wenn dort bei den alten Meistern die Landschaft alles bedeutet, und wenn man in einer Ecke ganz und gar untergeordnet die biblischen oder religiösen Darstellungen, welche den Bildern den Namen geben, mit Mühe erst suchen muß, so ist dies bei Schiestl ganz und gar anders. Ihm sind Gemütsstimmung und seelischer Gehalt das Erste und Wichtigste. Er strebt künstlerische Qualitäten niemals auf Kosten der Darstellung und des seelischen Gehaltes an.

Dr. Heilmann charakterisiert in der Bergstadt Schiestls Eigenart gut, wenn er sagt, daß der Meister die Stimmungen und Wallungen seines Gemütes in die Menschen und Dinge legt. »Daraus erwachsen ihm Komposition und Kolorit; Natureindruck und Seelenstimmung fließen bei ihm vollkommen ineinander.« Schiestl ist eben in erster Linie religiöser Maler und bleibt sich als solcher selbst dann getreu, wenn er keine ausgesprochen religiösen Themate wählt. Die Natur ist ihm etwas Hohes, Heiliges, ist ihm das offen aufgeschlagene Buch, in dem wir Gottes Allmacht, Weisheit und Güte schauen können. Im allgemeinen sind bei ihm reine Landschaftsbilder seltener. Aber auch ihnen haftet religiöse Färbung an. Vor allem sind es die Einsamkeit, die Großartigkeit der Natur, die starrende Größe der Alpengletscher und Firnen, denen gegenüber der Mensch als Zwerg erscheint. Nur zu gerne schildert der Meister die Bergwelt mit ihren alpinen Majestäten, ihren unergründlichen Bergseen, dunklen Forsten und Felsenlabyrinthen. In all diesen Schöpfungen offenbart der Künstler seine Bergseligkeit, in der sein Herz aufgeht. So z. B. das Bild »Mönche auf der Wallfahrt« (Abb. S. 360). Seine Berglandschaften

illustrieren die Worte, welche deutscher Dichtermund im Preisen der Schönheit der Alpenwelt gefunden:

»Ihr ahnt nicht draußen in der Fläche
der Matten Grün, des Hochwalds Majestät,
das freudige Rauschen klarer Alpenbäche,
den Frieden, der durch diese Täler weht.«

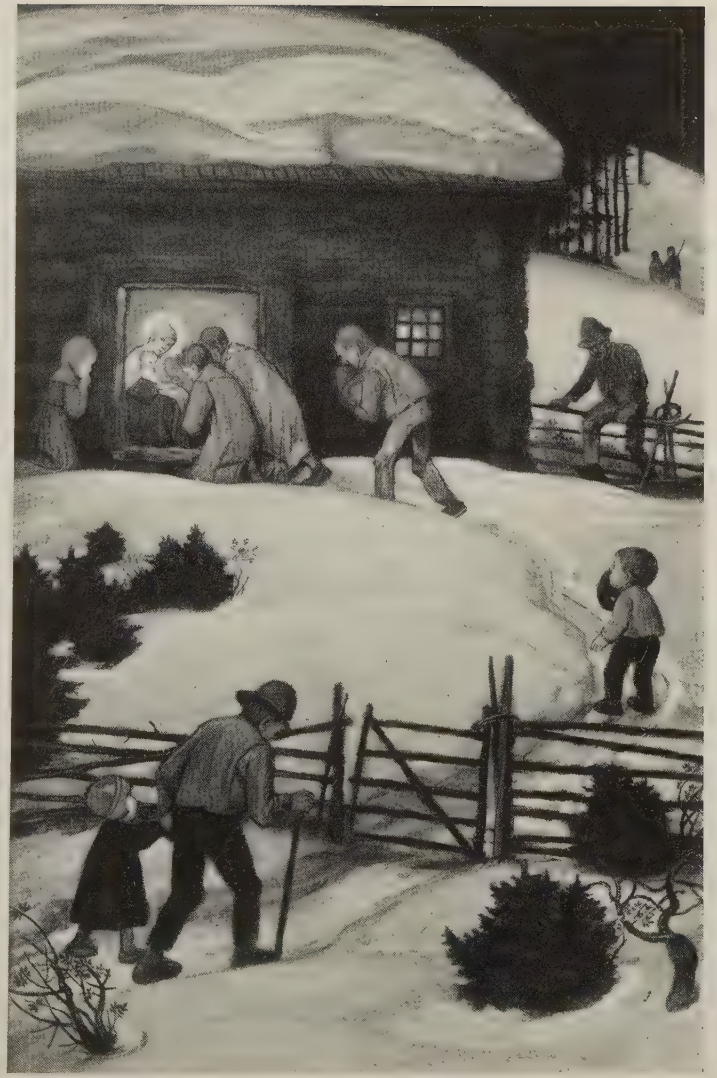
Dann wieder malt sein Pinsel Landschaften des flacheren Landes in ihrer ganzen Lieblichkeit und Anmut. Lachende Wiesengründe tauchen auf, von klaren Bächlein durchzogen, Blumenauen und reizvolle Baumgruppen. Da wird denn Schiestl zum Lyriker im vollsten Sinne des Wortes. Er läßt uns durch seliges Kinderland wandern, so unberührt und unschuldig wie die Kinderwelt selbst, so herzig, schlicht, grundehrlich, so lebenswarm und wahr. Wie die Menschen auf seinen Landschaftsbildern, so werden auch wir ergriffen von den Wundern der Natur. Wir horchen mit Andacht auf die Stimme Gottes, die durch die Schöpfung geht, bald in leisem Flüstern, bald zu mächtigen Akkorden anschwellend. In einzelnen Vorgängen werden auf den Bildern bloße Alltäglichkeiten geschildert, aber sie werden geadelt durch die Poesie der gedanklichen und seelischen Erfassung.

Des Künstlers phantasievolle dichterische Begabung treibt ihn noch weiter. Als echter Romantiker mischt er seine Landschaften mit Symbolik und legendärem Einschlag. So ist das Bild »Waldandacht« betitelt symbolisch aufzufassen (Abb. S. 356). Der Künstler will sagen: Der Gottesfreund soll sich von Zeit zu Zeit dem lauten Getriebe der Welt entziehen und in die erhabene Stille der Natur sich flüchten. Aber das Bild predigt keine pantheistischen Anschauungen, nach denen die Natur selbst Gott ist, und die man als leere Entschuldigung so oft aus dem Munde derer hört, die dem Kirchenglauben sich nicht unterordnen wollen. Der Künstler setzt in die einsame Waldwiese eine Kapelle, zu der fromme Frauen pilgern, um darin zu beten. Und siehe, zum Lohne für ihre Selbstentäußerung und Weltflucht eilt den Pilgerinnen das Christkindlein entgegen, sie mit ausgebreiteten Armen empfangend und einladend: »Kommet alle, die ihr mühselig und beladen seid; ich will euch erquicken.«

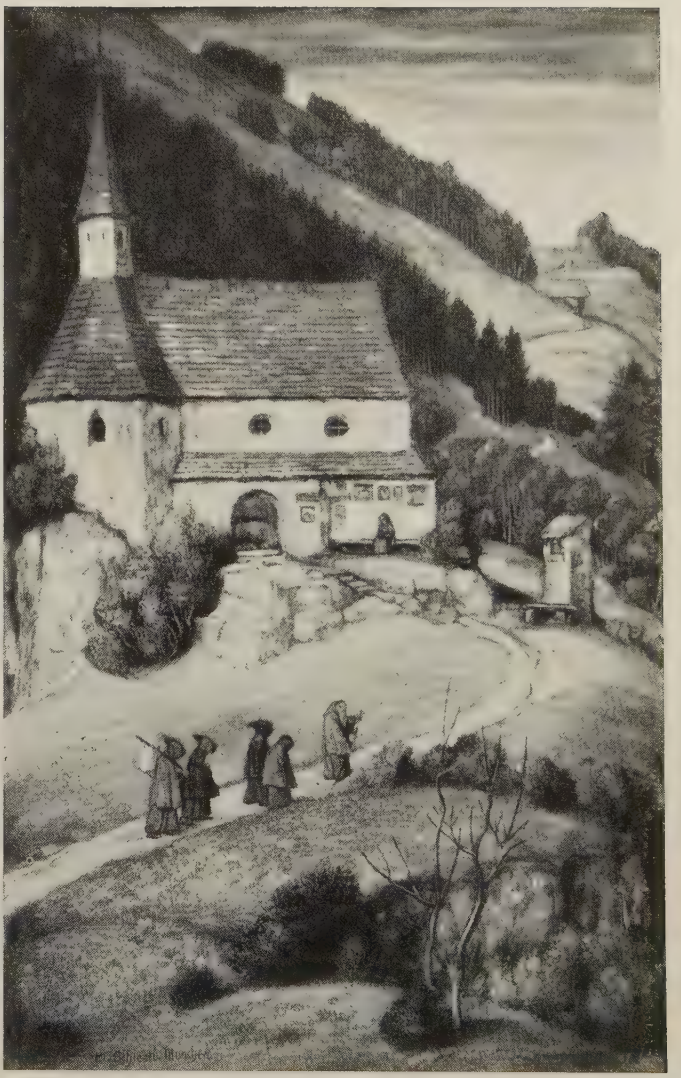
Symbolische Tendenzen verfolgt der Künstler sicherlich auch in dem Bilde, das er als »Besuch beim Klausner« benennt (Abb. S. 361). Auf einer lieblichen Berghalde, dicht am Saume des den Berg hinaufkletternden Hochwaldes, steht eine alte Kapelle mit malerischem Schindeldach. Im Vordergrunde des Bildes kauert am Zauneingang ein still vor sich hinbetender alter Mönch, vor dem schüchtern ein kleines Mädchen steht: Jugend und Alter — so verschieden, haben sie doch viel miteinander gemeinsam — körperlich und geistig, seelisch und leiblich. Denke nur einmal darüber nach!

Auch das Bild »Marienlegende« birgt tiefen Sinn (Abb. S. 355). Auf blumiger Au vor einsam gelegener Waldkirche ergeht sich visionär die lichtumflutete Gestalt der Jungfrau Maria mit dem göttlichen Kinde an der Hand. Und im Vordergrunde rechts hinter Gestrüpp und Gestein knien zwei Menschenkinder, alt und jung, die staunend auf die Lichterscheinung starren. In diesen derben ja rohen Figuren und Gesichtern aus den untersten Schichten der Menschheit genommen ist vielleicht die Heilsbedürftigkeit der ohne die göttliche Gnade durch Leidenschaften und Sinnlichkeit verrohten Menschheit symbolisch angedeutet. Doch wird diese Menschheit sofort geadelt, wenn ein Blick der Gnade auf sie fällt und sie dem Rufe der Gnade folgt. Das göttliche Kind auf dem Bilde wendet das Köpfchen hin zu diesen Armen, um ihnen Licht und Gnade zu spenden.

Ein reizend legendäres Motiv bringt das Bild »Franzi und das Christkind« (Abb. S. 364). Eine einsame Waldkapelle, daneben der von einem Zaune umfriedete Blumengarten einer menschlichen Behausung, die sich unter den Schutz des stillen Feld- und Waldheiligtums begeben hat. Das Bildchen erzählt uns etwa folgendes: Das hübsche altehrwürdige Gnadenbild der Kapelle war restauraturbedürftig. Ein Faßmaler hat sich desselben angenommen. Die Gewandung der Madonna ist mit neuer Brokatierung gefaßt. Um die Farben trocknen zu lassen, ist das Bild an die sonnige Mauer der Kapelle gelehnt. Das kleine Knäblein, das zu dem Anwesen neben der Kapelle gehört, vielleicht das Söhnchen des Faßmalers, ist gerade sich selbst überlassen und spielt im Garten. Da ereignet sich das Wunder, daß das göttliche Kindlein aus den Armen der Mutter herabsteigt und zum Franzi sich gesellt, um mit ihm zu spielen. Reizend ist der Aus-



MATTHÄUS SCHIESTL: WINTERLICHE WEIHNACHT



MATTHÄUS SCHIESTL: MÖNCHE AUF DER WALLFAHRT

MATTHÄUS SCHIESTL: BESUCH BEIM KLAUSNER

MATTHÄUS SCHIESTL: WALLFAHRER

MATTHÄUS SCHIESTL: ST. EDIGNA

druck des auf dem Boden kauernden erstaunten Menschenkindes, das beim Anblick der hehren Lichtgestalt betend die Händchen faltet.

Voll tiefer Symbolik steckt die Darstellung »Das Wunder«, eine Zeichnung (Abb. S. 369). Es ist erstaunlich, zu welch geistreichen Ideen der still bescheidene Sinn des Meisters sich erhebt. Das alles bringt nur ein tief gläubiges Gemüt zustande. In die graue Arbeitswoche des Lebens mit all ihren Mühen und Sorgen tritt das Gotteswunder. Zwei weiße kerzentragende Kinder wandern an der Stadtmauer entlang. Die Menschen kommen heraus aus der Enge ihrer Behausungen. Staunend und voll Ehrfurcht beschauen sie sich das vorüberziehende Wunder. Verschiedene Deutungen läßt diese auf den ersten Blick eigentümlich anmutende Darstellung zu. Mitten in des Lebens Not und in die Verworrenheit des Lebenskampfes dringt für jedes Menschen Seele erkennbar der Strahl der Gnade Gottes, ob so oder so. Wohl der Seele, die dem Lichte dieses Strahles sich nicht verschließt, sondern es freudig in sich aufnimmt! So könnte man das Bild auch »Seelenfrieden der Gemeinde« betiteln. Treffend sieht man in dieser religiösen Dichtung Schiestls ein »seelisches Erlebnis, wie es etwa über eine katholische Gemeinde am Weißen Sonntag kommt«.

Im Bilde der »Versuchung« tritt unser Künstler in die Fußstapfen alter Meister (Abb. S. 371). Im Mittelalter wie in der Renaissance war die Versuchung des hl. Antonius ein gar beliebter Vorwurf für die Maler. Das Leben seiner lieben Klausner und Einsiedler mit den Freuden und Entsagungen hat Schiestl von jeher zur Darstellung gelockt. Auf unserem Bilde ist der Besuch des Bösen als ein schreckliches Ungeheuer beim Klausner packend wiedergegeben. Der fromme Bruder wird jäh in seiner geistlichen Lesung unterbrochen. So kommen die bösen Gedanken und Begierden über das arme Menschen-

herz und zerstören oft wie ein Blitz aus heiterem Himmel die bisherige stille Beschaulichkeit einer frommfriedlichen Seele.

In größtem Gegensatze hierzu steht das Bildchen »Das gute Hirtlein« (Abb. S. 365). Hier liegt vor uns symbolisch der unschuldsvolle Friede eines vom Bösen unberührten Menschenlebens, geschildert in der lieblichen blumigen Au, die von einem klaren Bächlein durchzogen ist. Auf dem Wiesengrunde weiden Lämmchen, sorglos und unbekümmert, denn der gute Hirte ist ja bei ihnen. Er hütet sie mit seinem Kreuzstab als ein schwaches Knäblein zwar nur, aber deswegen doch von unendlicher, weil göttlicher Macht und Kraft. Wer diesem Schutze sich anvertraut, hat nichts zu fürchten, auch nicht das aus

MATTHÄUS SCHIESTL: ST. BARBARA

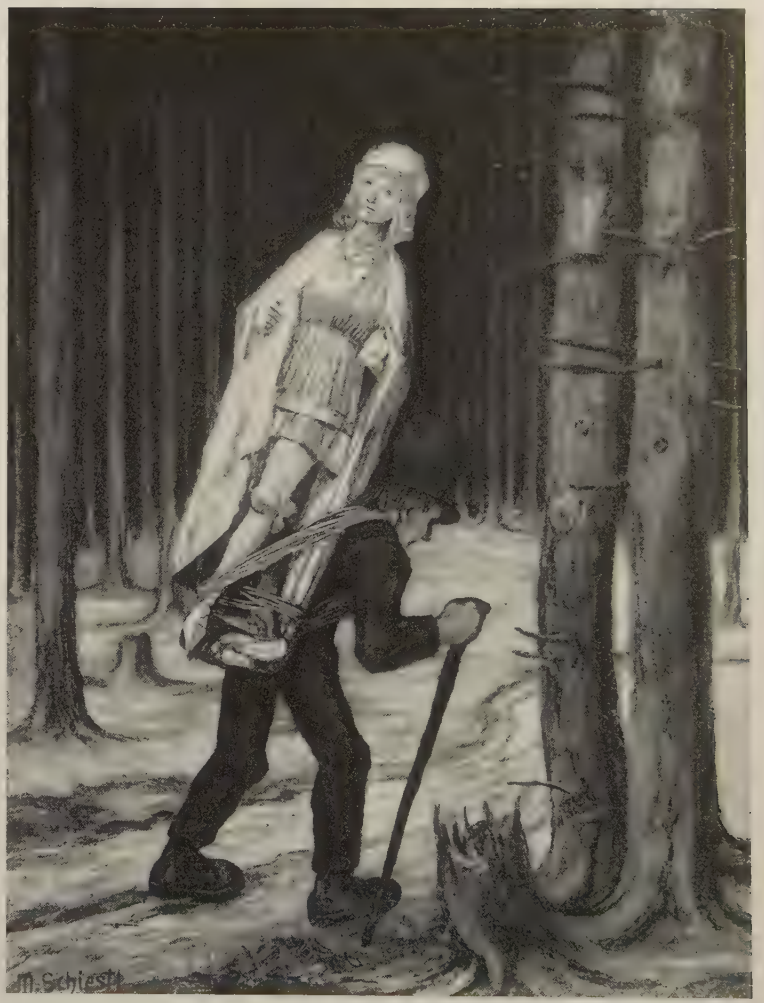
dem Dunkel des im Hintergrunde drohend und finster aufsteigenden Waldes etwa in Wolfsgestalt kommende Böse.

Und immer ist es ein Kirchlein, das der Meister in seine Naturschilderungen stellt. Dabei hat er gründliche Studien getrieben und die Augen offen gehalten. Er bevorzugt mittelalterliche Kirchen und Kapellen, wie sie gleichsam mit ihrer Umgebung verwachsen seit Jahrhunderten in der Landschaft stehen. Die im Grundriß meist vielgestaltigen, wohl auch aus verschiedenen Bauzeiten innerhalb der Jahrhunderte zusammengefügten schindelgedeckten Kirchen der Alpenwelt liebt er ganz besonders (siehe Abb. auf S. 355, 360, 361). Daneben vermag er sich aber trefflich in die Eigenart der fränkischen Dorfkirche einzuleben, wie das Bild »Wallfahrer« auf S. 361 beweist.

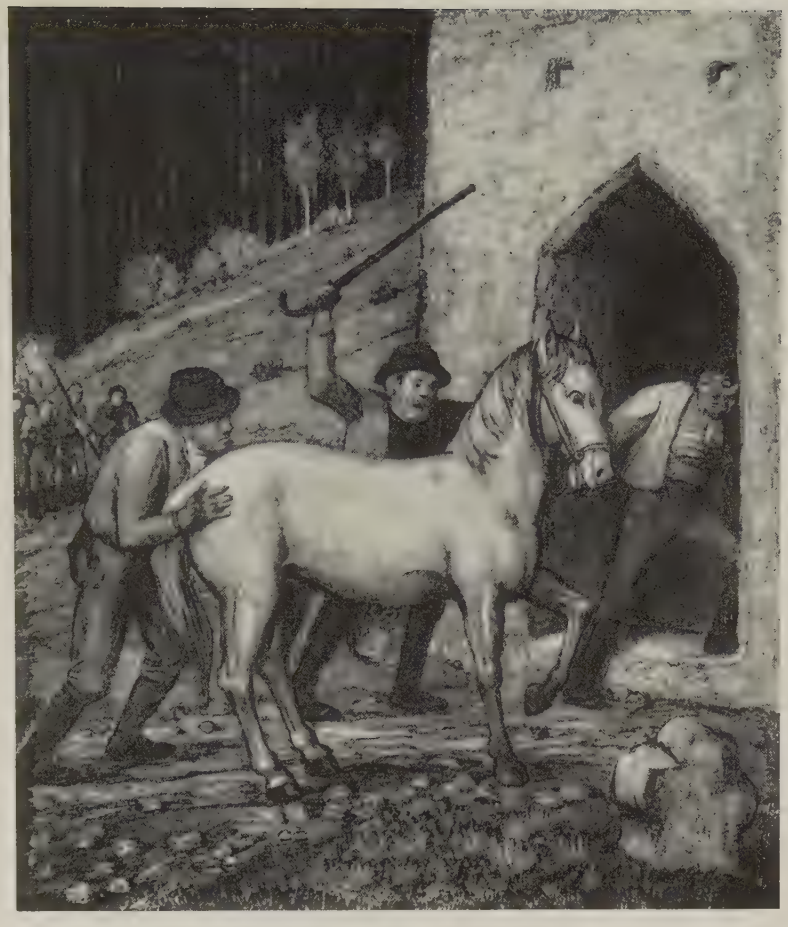
Gewiß wählt Schiestl seine Kirchlein nicht allein aus künstlerischen Gründen zur Belebung, sondern auch um damit sinnbildlich anzudeuten, daß nur in der Anhänglichkeit an die von Christus gestiftete Kirche die Menschheit Glück und Segen für diese und das ewige Heil in jener Welt zu erwarten hat.

Auch bei den mehr ausgesprochen religiösen Themen macht Schiestl aus der ihm eigenen Wesensart kein Hehl. Prunkhafte Aufmachung ist ihm zuwider, jedes Pathos liegt

MATTHÄUS SCHIESTL: FRANZI UND DAS CHRISTKIND

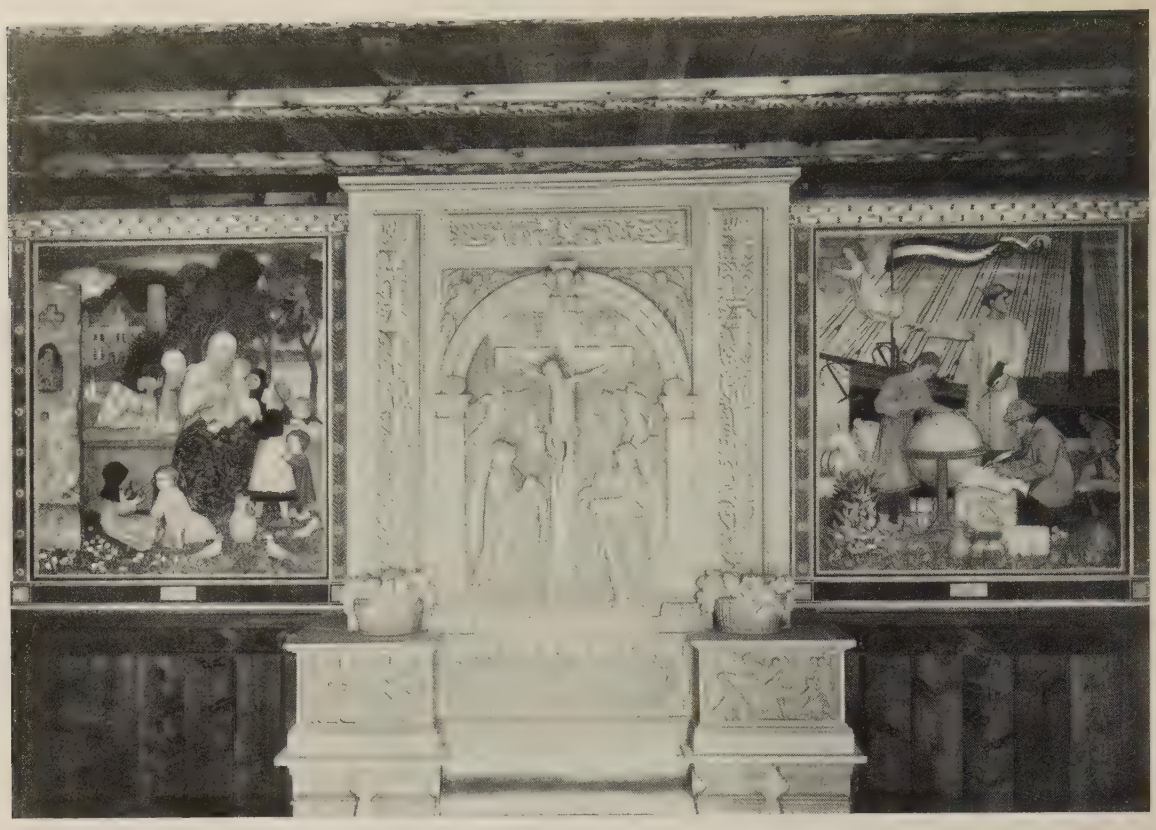


MATTHÄUS SCHIESTL: DER ANTIQUITÄTENFREUND



MATTHÄUS SCHIESTL: HALLERTAUER BAUERN
BEIM SCHIMMELSTEHLEN

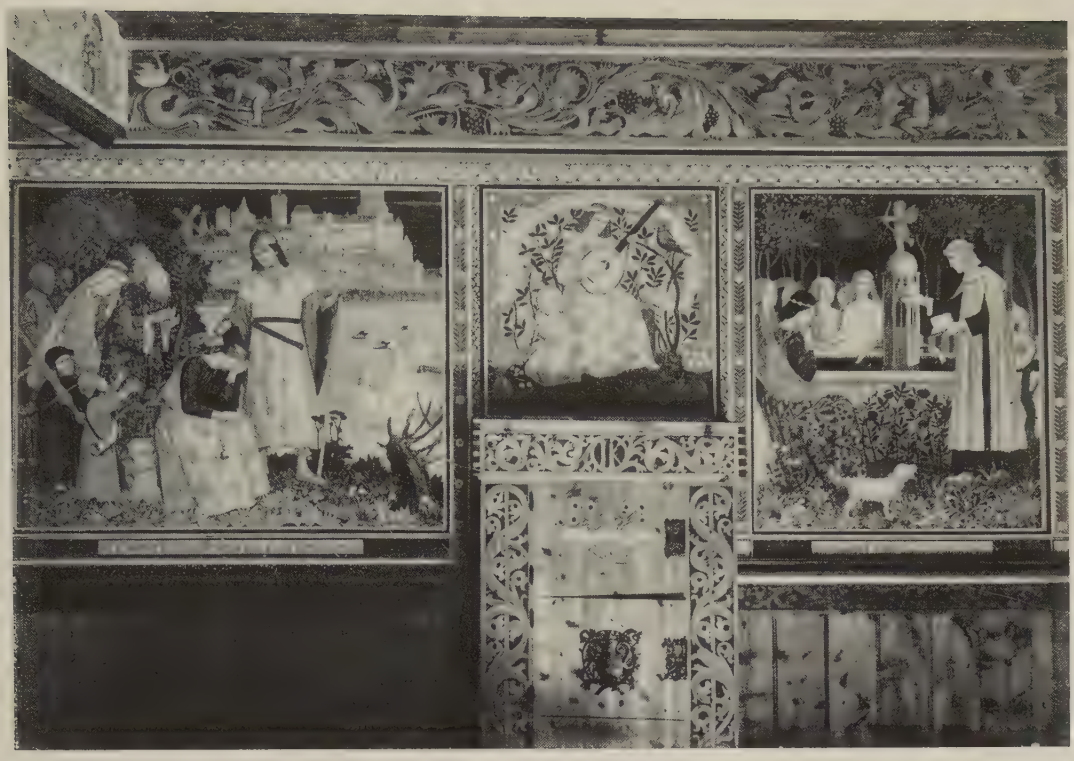
MATTHÄUS SCHIESTL: DAS GUTE HIRTLEIN



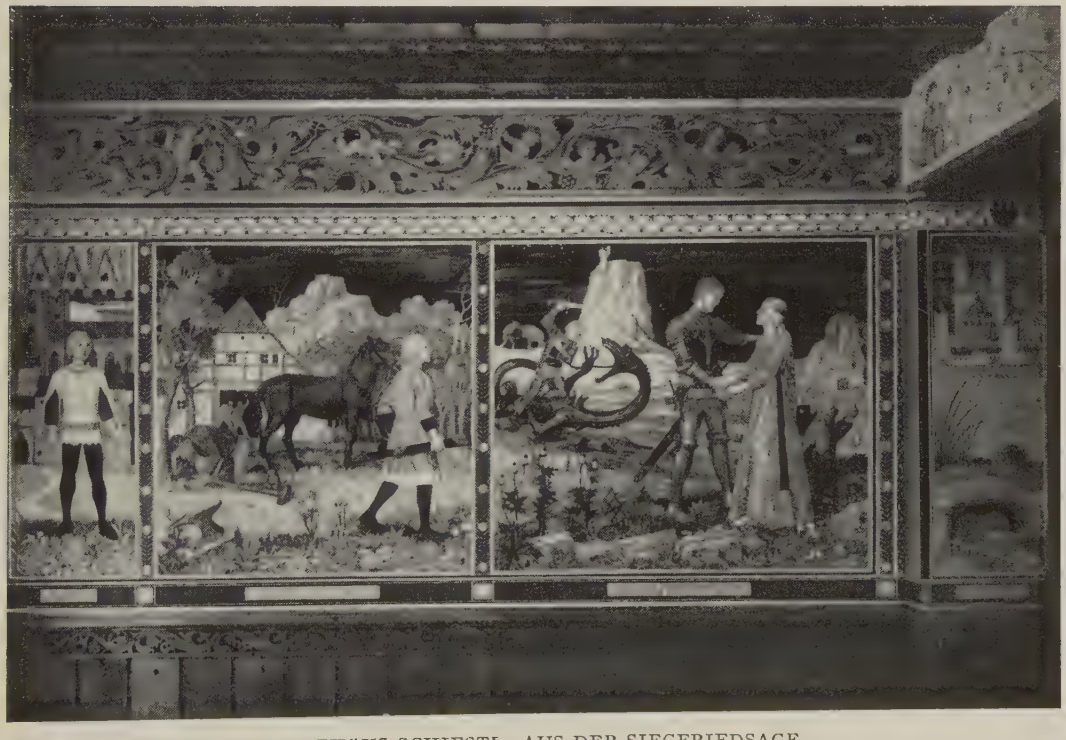
MATTHÄUS SCHIESTL: FRONTWAND IM HAUSE CLEE-WALDNIEL (NIEDERRHEIN)

ihm ferne, reiche Figurenkompositionen vermeidet er. So schildert er nicht bloß die Geheimnisse der Menschwerdung Christi in der Anbetung der armen Hirten so auf dem Bilde »Winterliche Weihnacht«, Abb. S. 360, sondern auch die Anbetung der hl. drei Könige schlicht und einfach im reinen und unverhüllten Ausdruck seiner Weltanschauung. Nichts ist ihm wichtiger, als die hohen und unergründlichen Geheimnisse unserer Religion dem menschlichen Geiste und Gemüte näherzubringen. Dabei ist er aber von Ehrfurcht vor der kirchlichen Tradition erfüllt, ordnet sich taktvoll unter und gibt besonders seinen Hauptfiguren, wo es ihm besonders angezeigt erscheint, liturgische Formung, vor allem in der Gewandung. Hierin gebärdet sich der Künstler verschieden von anderen Meistern, wie z. B. von Uhde. Das ausdruckslose Zeitkostüm sagt ihm viel zu wenig und ist seinem dichterischen Sinne und auch seiner ganzen religiösen Einstellung, wie er den Geheimnissen seiner Religion gegenübersteht und wie er sie in seinem Herzen empfindet, viel zu nackt und dürftig. Daraus erklärt es sich auch, daß Schiestl sein Lebensideal in der reichen Kultur des christlichen Mittelalters gewährleistet sieht. In seinen Bildern verspüren wir infolgedessen den Hang zu den großen Meistern dieser Zeit wie Dürer, Holbein, Schongauer, Riemenschneider, aber auch zu Grünewald u. a. Diese Anlehnung ist jedoch nur eine ganz allgemeine. Schiestl vertieft sich lediglich in den Geist des großen Mittelalters, verwertet aber das, was er darin schaut, in zeitlebender Prägung frei und selbständig, indem er einzig und allein seinem ureigensten Wesen folgt und sich in der für ihn charakteristischen Hartnäckigkeit durch nichts davon abbringen läßt. Denn Schiestl ist als Mensch und Künstler ein Charakter, dem äußere Einflüsse der Zeit nichts anhaben können und der sich auch von der Kunst früherer Perioden nicht unmittelbar beeinflussen läßt.

Hochmelodiös ist seine Farbe. Gleich dem Schmelz des Emails, dem Glanze der Juwelen leuchtet sie aus seinen Dichterschöpfungen uns entgegen, so rein und so treu, so aus den farbigen Tönen und Tinten der schönen Gotteswelt geholt, herab vom Blau des Himmels, entlehnt dem Grün der Natur, dem Opal der Gewässer, dem Türkistone



MATTHÄUS SCHIESTL: LOHENGRIN — HEINRICH VON VELDECKE
HAUS CLEE-WALDNIEL (NIEDERRHEIN)



MATTHÄUS SCHIESTL: AUS DER SIEGFRIEDSAGE
HAUS CLEE-WALDNIEL (NIEDERRHEIN)

MATTHÄUS SCHIESTL: HANDEL
HAUS CLEE-WALDNIEL (NIEDERRHEIN)

MATTHÄUS SCHIESTL: CHARITAS
HAUS CLEE-WALDNIEL (NIEDERRHEIN)

MATTHÄUS SCHIESTL: DAS WUNDER. ZEICHNUNG

des Bergsees, geschaut an den Unschuldsfarben der Blumen, am blendenden Weiß des Schnees, an der Farbenglut des Herbstes, am Gold der Sonne, am Silber des Mondes. Der anziehende Zauber seiner Farbenkunst offenbart sich uns z. B. am Titelbilde des anliegenden Heftes mit der Darstellung der sel. Stilla, Gräfin von Abenberg. Die Jungfrau aus vornehmem Geschlechte kniet im Mittel des Bildes, eine Gestalt wundersamen Reizes. Die Lilie als Symbol der Unschuld hält sie in beiden Händen gleichsam betrachtend vor sich hin. Welch heilige unschuldsvolle Güte ist in ihrem reinen Antlitze ausgegossen — eine lebensvolle Illustration des Psalmverses: »Wer darf den Berg des Herrn betreten oder wer wird in seiner heiligen Stätte stehen? Wer unschuldige Hände hat und reinen Herzens ist.« (Ps. 23, 3 u. 4.) Das anmutige Oval des Gesichtes ist von Haarflechten umrahmt, die an Glanz mit dem Golde der gräflichen Krone wetteifern. Köstlich ist die Farbe des reichen und doch so einfachen Gewandes. Herrlich leuchtet das in den Faltenhöhen silbern schimmernde Blau des Samtes, das prächtig kontrastiert von schneeigem Hermelin der Verbrämung und Fütterung. Die selige Jungfrau kniet in der charakteristischen Landschaft ihrer Heimat. Vortrefflich hat der Meister das Typische der mittelfränkischen Natur wie der Bauart wiedergegeben: Das mehr fahle Grün der Wiesen und Weiden, der rötliche Sand des dortigen Bodens und das braune Erdreich der Ackerscholle in den Hopfengärten. Dazu gesellt sich die eng aneinander gerückte Bauart der Fachwerkhäuser des Marktes, der sich scheu und schutzbedürftig

unter die Schatten der mächtigen Dynastenburg der Grafen von Abenberg mit den Baumassen des Pallas, des Mauerberinges und des hochaufragenden Torturmes und Bergfriedes stellt — Bauwerke des hohen Mittelalters, die heute noch dominierend in der Landschaft sich erheben. Und rechts im Hintergrunde gewahren wir die schlichte Klosterniederlassung mit dem alten Kirchlein.

Soweit Schiestl nur irgend kann, umrahmt er auch seine religiösen Bilder, seine Heiligendarstellungen, der dichterischen Ader folgend, mit Legende und Symbolik. Ein Beispiel hierfür ist das Bild St. Edigna (Abb. S. 362). Packend wird uns hier der Vorgang der uralten Legende geschildert, wie die hl. Jungfrau aus königlichem Geblüte nach Bayern kam in die Nähe von Fürstenfeldbruck und zwar an einen Ort mit Namen Puch. Hier lebte sie heilig und starb am 26. Februar 1109. Ihr Leib ruht in der Kirche dortselbst, wo sie auch von den Landleuten angerufen wird. Der Künstler stellt sie dar, wie sie auf einem ärmlichen Ochsengespann nach Puch gelangt. Vorzüglich ist der ganze denkwürdige Augenblick der Ankunft geschildert. Ein mysteriöser Hauch liegt über der Szene, staunend wie auf ein Wunder blickt der auf das Tier sich lehnende Wagenführer zu der gleichsam der Welt entrückt im Wagen sitzenden Heiligen. Diese folgt in Ergebung in den Willen Gottes der Vorsehung und will hier in der einsamen Landschaft ein Gott geweihtes Leben führen. Im Hintergrunde sehen wir zwischen Buschwerk den künftigen Aufenthalt der Heiligen, einen altersgrauen Kirchenbau, beschattet von einer uralten Linde, aus deren riesigem Stamme sich unentwirrbares Geäst entwickelt. Es ist die alte Linde von Puch, heute noch das Wahrzeichen des Ortes.

Auf dem Bild St. Barbara (Abb. S. 363) bringt der Künstler das Brustbild der Heiligen in innige Verbindung mit dem Hintergrunde. Ihr uraltes Attribut des Turmes, das ihr in der christlichen Kunst von jeher beigegeben ist, löst Schiestl gemäß seiner sinnigen Dichterart in der Weise, daß er einen gotischen Münsterturm in einer oberdeutschen wohl schwäbischen Stadt mit Fachwerkhäusern anordnet und auf dem Wiesenplane vor der Stadtmauer Kanonen aufstellt, um damit St. Barbara als Patronin der Artillerie zu charakterisieren.

Ein reizendes Idyll ist das Bild »Maria im Ährenfeld«, ein Gedicht lyrischen Gehaltes (Abb. S. 357). Die Jungfrau in hehrer lichter Erscheinung schreitet, rechts das Jesuskind und links den kleinen Johannes an der Hand führend, durch hohe Kornfelder. Der Künstler läßt das Jesuskind kindlicher Freude sich hingeben, wie es das Ärmchen ausstreckt, um den flatternden schönen Schmetterling zu haschen, während er auf das reine Antlitz der lieben heiligen Mutter sinnigen verträumten Ernst legt, gleichsam in Vorahnung des bitteren Schmerzes, der über sie beim Leiden und Sterben ihres göttlichen Sohnes kommen wird.

Die Vorliebe Schiestls für Legende und Sage, seine Freude am Volkslied, mit welch' letzterem seine Bilder innige Verwandtschaft zeigen, verleihen seinen Schöpfungen jene knappe und schlichte, herbe und zuweilen derbe Form, die uns in ihrer Frische und plastischen Kraft des Ausdrucks so anzieht. Hand in Hand damit geht sein Sinn für Humor. Zur rechten Zeit kommt der kleine Schalk in ihm zum Vorschein. Proben hiervon sind die Bilder »Hallertauer Bauern beim Schimmelstehlen« und »Der Antiquitätenfreund« (Abb S. 365 u. S. 364). Urtümlich versteht es unser Künstler hier wie dort die charakteristischen Züge hervorzuheben, auf die es gerade ankommt, in unverfälschter Lebenswahrheit ohne alle Pose und ohne alle Übertreibung.

Des Künstlers Lebenswerk sind — wie wir aus all dem bisher Betrachteten zur Genüge gesehen haben — seine freieren Schöpfungen. Sobald an ihn die Aufgabe der Fertigung von Altar- und Wandbildern herantritt, begibt sich der Meister auf ein anderes Schaffensgebiet, das an Zahl und Bedeutung entschieden nachsteht. Ist es doch, als ob er oft nur widerwillig an diese im Auftrag gemalten kirchlichen Bilder gehen würde. Doch auch in diesen Werken offenbart sich beim Künstler ein unbeugsamer, nur aus den Tiefen seines eigenen Innern schaffender Künstlerwille. Und aus dieser Erkenntnis heraus dürfen wir auch die Schöpfungen dieser Art nicht gering einschätzen. Bei der Gründlichkeit, die dem zeichnerischen Wissen des Künstlers eigen ist, und bei dem feinen Sinn für das Dekorative zeigt sich Schiestl auch den ihm ferner liegenden Aufgaben gewachsen. Freilich geht da, wo der Meister gezwungen ist, ins Große zu gehen, viel von seiner Eigenart verloren. Vor allem leiden darunter die Innigkeit des Ausdruckes und die Innerlichkeit der Erfassung. Monumentale Kunst, sei es kirchlich oder profan, liegt Schiestl nicht. Wenn er für Gotteshäuser oder für die Ausschmük-

MATTHÄUS SCHIESTL: VERSUCHUNG. FEDERZEICHNUNG

kung größerer profaner Räume malt, wenn er das feierliche kirchliche Repräsentations- und Erbauungsbild zu fertigen hat, so merkt man ihm die Befangenheit an. Eine sogenannte »santa conversazione«, wo die Heiligen in erbaulicher Ruhe die Bilder schmücken, sagt unserem Meister nicht zu. Haben wir doch selbst bei religiösen Bildern oben gesehen, wie immer und immer wieder der Künstler die Darstellung in die religiöse Idylle zu ziehen sucht. Bei manchen Werken wird es dem Betrachter anfangs nicht leicht, des Künstlers Handschrift gleich zu erkennen. Erst später mag er da und dort Züge gewahr werden, die ihm Schiestls Kunst wieder offenbaren. Ein Beweis hierfür sind z. B. die Wandmalereien im niederrheinischen Schlosse Waldniel. Wir bringen die allegorischen Gruppenbilder der »Charitas« und des »Handels« (Abb. S. 366 u. 368). Kompositionell sind die Gemälde offenbar gut gelöst, trotzdem finden wir hier den Meister nicht in seinem eigentlichen Element des religiösen Volksdichters.

Wieder mehr seinem engeren Gebiete nähert sich der Meister in den friesartig angeordneten Wandmalereien aus der Siegfriedssage und aus den Gedichten des berühmten Minnesängers Heinrich von Veldecke (Abb. S. 367). Hier sprechen die Wände von altmeisterlicher Erzählungsfreude; sie schildern deutsches Land, deutsche Reckenfiguren, deutsche Helden und erzählen von holder Minne. Es grüßen die deutschen Berge, die deutschen Wälder. Es ragen die deutschen Dome auf, und auf Felsen und Höhen thronen deutsche Burgen. Es lächelt die Welt im Zeitalter des Minnegesanges unter der glänzenden Herrschaft der Hohenstaufen. Vortrefflich weiß auch hier des Künstlers Dichterphantasie in die deutsche Ursage wie in die mittelalterliche Romantik sich einzuleben und beide Perioden packend wiederzugeben.

Doch so sehr wir auch des Meisters Talent in diesen Aufbauten ehren und schätzen, wir kehren gerne wieder zurück zu jenen Schöpfungen, von denen wir ausgegangen sind und die Schiestls Lebenswerk bedeuten — zu den Schöpfungen seiner gemütlich derben urtümlichen Kunst, wo das Reich der Naturwunder sich vor uns auftut, wo würzige Waldluft uns umfängt und Wiesen- und Blumenduft uns umfächelt, wo das schlichte Volk immer wieder Anreger für den Künstler wird. Denn hier sind wir wieder ganz bei Schiestl, dem »Maler der deutschen Seele«.

Rundschau

Grundsätzliches

ZUR KULTURAUFGABE DER CHRISTLICHEN KUNST[1])

Den Artikel im Juni-Heft über »Kulturaufgabe der christlichen Kunst« von P. J. Kreitmaier wird jeder, dem die kirchliche Kunst am Herzen liegt, auch jeder Künstler in der Hauptsache mit Genugtuung lesen. Aber eine Stelle des Aufsatzes muß einem buchstäblich kalten Schauder über den Rücken jagen. Nachdem nämlich mit Recht erklärt worden war, daß es für den christlichen Künstler religiöse Pflicht sei, nur wirkliche Kunstwerte zu schaffen, wird festgestellt, daß es leider für den Auftraggeber und zwar für den geistlichen Auftraggeber — denn nur um diesen handelt es sich — »kein göttliches oder menschliches Gebot gebe, das ihn zu tieferem Kunstverständnis anhalte«. Der Künstler wird also und mit Recht auf das tiefste verpflichtet, nur echte, herzensgeborene Kunst zu schaffen und entsprechend verpflichtet wird auch jeder, der von Berufs wegen mit Kunst zu tun hat, während der Geistliche, der die Macht und das Amt hat, darüber zu bestimmen, was in der Kirche an Kunstgegenständen aufgestellt werden soll, der also in diesem Fall doch auch von Berufs wegen mit Kunst zu tun hat und zwar in der allerbedeutsamsten Weise, nicht verpflichtet sein soll, bei der Ausübung dieses seines Amtes ehrfürchtig und selbstlos nur höchstes Kunstverständnis — sei es eigenes oder fremdes — walten zu lassen. Es wäre ihm letztlich freigestellt, den nötigen Kirchenschmuck beim Künstler zu bestellen, der ja nur echte, also herzensgeborene, aufrichtig zu Gott drängende Kunstwerke schaffen darf, oder, den Künstler seelisch und materiell preisgebend, beim »Fabrikanten«, der ohne wesenhafte innere Beteiligung, nur um des Broterwerbes willen hergestellte, billige Ware liefert. Es kann somit der Geistliche auch seelenlosen Kitsch, den er mangels tieferen Kunstverständnisses ob äußerlicher Glätte und Gefälligkeit für Kunst hält, im Gotteshaus aufstellen, ohne für den unübersehbaren, seelischen Schaden verantwortlich zu sein, den er dadurch anrichtet?

Diese Freisprechung des geistlichen Auftraggebers von innerer Verpflichtung zu demütiger Kunstbeflissenheit muß auf die Psyche des christlichen Künstlers um so erschreckender wirken, als sie vor dem Hintergrund besagter religiöser Bindung des Künstlers erfolgt. H. P. Kreitmaier fühlt selbst die ungeheuerliche Tragödie und Vereinsamung, in die durch solch einen Sachverhalt der

[1]) Anmerkung der Redaktion: Wenn wir uns auch nicht mit jedem Wort vorliegender Einsendung identifizieren wollen, bringen wir trotzdem diese Ausführungen eines jüngeren Künstlers (in Ummendorf b. Biberach) als symptomatisches Zeichen der Ansichten einer emporstrebenden, christlich und künstlerisch intensiv empfindenden Generation.

Künstler gestürzt wird, und zeigt auch auf die Tatsache dieser Tragödie im gegenwärtigen kirchlichen Kunstleben hin. Aber wie, sollte wirklich der Geistliche, der es unternimmt, das Haus Gottes mit von Menschenhand geformten Dingen auszuschmücken, so gar keine Verpflichtung haben, in Ehrfurcht nur das menschlich Beste und Vorzüglichste, also nur echte, reine Werke der Kunst zu dulden und aufzustellen und also tiefstes, eigenes oder fremdes Kunstverständnis, das wie die Gottseligkeit nur durch lebenslanges, unausgesetztes Bemühen erreicht wird, das entscheidende Wort reden zu lassen?

Wir stoßen hier mit ganzer Vehemenz auf die Frage nach der seelsorglichen Brauchbarkeit der Kunstwerke; erhob sich doch sogar die Frage, ob am Ende nicht völlig unpersönliche, also auch ganz unkünstlerische Werke u. U. eher zum Vehikel für innere Erhebung zu Gott dienen können, als tief persönlich bestimmte Kunstwerke. Dem Künstler, der gerade in der Kunst, d. h. in der höchsten Anstrengung, in einem das ganze Leben und die ganze Persönlichkeit einsetzenden, leidvollen und doch beseligenden Ringen um höchste Schönheit Gott, die Schönheit selbst, schaut und erfährt, muß freilich obige Fragestellung schon völlig unverständlich bleiben. Für ihn ist die Meinung, auch künstlerisch völlig bedeutungslose, ja sogar unaufrichtige, nicht aus persönlichem Herzensdrang geborene Werke könnten irgendwie Anreiz und Weg zu einer wirklich selbstlosen, Gott und nicht das eigene Heil nur suchenden Erhebung sein, »höhere« d. h. unverständliche, nicht weiter diskutierbare Weisheit. (Wir wollen hier auch die »berühmten« Wallfahrtsbilder nicht irgendwie als Zeugen hervorrufen, denn diese Bilder sind für religiöse Eignung soviel und sowenig zeugnisfähig wie jene Hunderte von Kranken, die den Herrn um Befreiung von ihren irdischen Gebresten anbettelten und an denen das Wunder geschah, Zeugnisse und Bilder eines wirklich reifen Glaubens oder eigentlicher Begnadung sein können, im Gegensatz zu allen selbstlos Liebenden, zu den Märtyrern, zu den geduldig Leidenden, kurz zu allen, die ihr ganzes Leben für die göttliche Sache einsetzen und so dem obersten Ruf des Gekreuzigten folgen.) Wir brauchen aber über diese Frage, ob nur echte, seelengeborene Kunst in die Kirche gehört, oder ob dort auch »süße« Scheinkunst geduldet werden darf, gar nicht theoretisch zu streiten. Man hat ja die Probe im 19. Jahrhundert gemacht. Sehen wir also zu, was damit erreicht worden ist, dann wird auf die Verantwortlichkeit und tiefe Verpflichtung des geistlichen Auftraggebers von selbst ein helles Licht fallen.

Man hat im 19. Jahrhundert unsere Kirchen mit scheinheilig gleißendem Kunstersatz so angefüllt, daß diese Bilder unbedingt für alle Schauenden zu Symbolen, das ist Erkennungszeichen der christlichen Gemeinde und ihres Geistes werden mußten. Was aber am schlimmsten ist, als im Gotteshaus aufgestellte, also geheiligte Zeichen mußten diese nur äußerlich geglätteten, innerlich unwahren Werke, auch wenn sie den Geist der gesamten Gemeinde noch nicht ausdrückten, doch magisch weiterwirken und den Geist der Gemeinde, insbesondere der für alle sichtbare Zeichen aufs tiefste empfänglichen Jugend sich gleichsam assimilieren gemäß einem Worte Goethes, der dem Bild noch über dem Wort eine magisch unentrinnbare Wirkung zuschreibt: »Weil es die Sinne gefesselt hält, bleibt der Geist ein Knecht.« Seien wir offen! Der Ernst der Sache und der Stunde erfordert es; und der Künstler, der heute mehr als andere zwischen Leben und Tod hängt, hat ein Recht zu dieser Offenheit. Das Folgende kann wohl jeder gebildete Katholik zum Teil aus der eigenen Jugenderfahrung und aus der Erfahrung, die er mit gleichaltrigen Genossen machen mußte, bestätigen. Gerade die geistig Regsamen und stark Empfindenden unter der Jugend, die zu Führern berufen waren und die bewußt oder unbewußt das Falsche, Unechte dieser sentimental überzuckerten Scheinkunst spürten, kamen in einen furchtbaren inneren Konflikt dadurch, daß diese süßlichen, unmännlichen, innerlich unwahren Surrogate im Heiligtum des Höchsten aufgestellt wurden. Denn einerseits gewannen diese Machwerke für die Jugend durch Aufstellung in der Kirche heiligen, verpflichtenden, vorbildlichen Charakter, andrerseits fühlte gerade eine religiös gesunde Jugend mehr oder weniger deutlich, aber unabweisbar das Falsche, Unaufrichtige, theatralisch Gemachte, das diesen Bildern, als ihr Wesen, entströmte. Schein, hohle sentimentale Gebärde mußte, weil im Heiligtum als Symbol aufgepflanzt, der Jugend als das Wesen des Heiligen erscheinen, ja geradezu eingeimpft werden. Denn Jugend trennt nicht zwischen Inhalt und Form; mit der sichtbar gegebenen Form drang unaufhaltsam auch deren Quelle und Kern: sentimentale Äußerlichkeit in die offene Seele ein. Gegen die so in ihr sich gebärende Lüge und Halbheit lehnte sich gerade das Gute und religiös Edle in der Jugend auf. Man kam aus der Scham, daß man so was als Symbol des Heiligen, als das Heilige selbst anerkennen und empfinden mußte, nicht heraus, konnte aber andrerseits nicht wagen, den frechen Trödlerkram aus dem Heiligtum des Herzens zu vertreiben, war er doch von der geistlichen Autorität darin aufgestellt. Es war wohl gar die innere Auflehnung, noch ungebeugter Stolz, Sünde? Wer von der göttlichen Gnade durch diesen bodenlosen Sumpf nicht emporgeführt wurde, mußte, gerade wenn er sein religiös gesundes Empfinden nicht ganz eingebüßt hatte und gerade wenn er blind autoritätsgläubig war, der Kirche, die sich ihm im Gotteshaus am eindringlichsten und deutlichsten repräsentierte, aus Scham und innerer Not den Rücken kehren. Das ist eine unleugbare Tragödie der katholischen und zwar gerade der geistig regsameren Jugend der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, durch die oft die Besten und Tüchtigsten, die andernfalles für Tausende Führer werden konnten, aus der Kirche hinausgetrieben wurden. Aber damit nicht genug: Der verheerenden Wirkung falscher Symbole nach innen entsprach eine gleich böse Wirkung nach außen. »Um euretwillen wird der Name Gottes unter den Heiden gelästert.« Dies Bibelwort an die Gläubigen ist wie geprägt auf die Wirkung, die eine innerlich hohle, nur äußerlich frömmelnde Kirchenkunst auf die ungläubige Welt ausübte. Wie sollte diese Welt auch nur die Hoffnung fassen können, unter solch offenkundig unaufrichtigen Zeichen Gott, die Wahrheit, zu finden. Selbst das Suchen mußte sie sich hier verbieten.

Hat man angesichts dieser unleugbaren, seelischen Tatsachen noch den Mut, den geistlichen Auftraggeber von der höchsten, religiösen Liebesverpflichtung zu ganz tiefem Kunstverständnis freizusprechen? Selbstverständlich ist hier Verständnis für echte christliche Kunst gemeint, die aus dem tiefsten christlichen Erleben wächst und

gerade darum zu den stärksten Formen kristallisieren muß. Inhalt und Form ist hier nicht zu trennen. Wo es noch an der hohen Form fehlt, da fehlt es eben auch dem religiösen Empfinden an Kraft, aber nicht etwa nur dem Empfinden des Künstlers, sondern dem der ganzen Gemeinde, deren sichtbarer Ausdruck das Werk des christlichen Künstlers zuletzt doch nur ist. Aber Zeit und Gnade werden vieles reifen lassen. Wenn in der ganzen Gemeinde, nicht nur bei Priestern und Künstlern das inbrünstige Warten, Ringen und Flehen um das Wahre und Rechte ist, dann und nur dann wird es auch erscheinen. Kämpfen und streben wir! — aber gemeinsam! Es geht nicht an, daß der Priester dem Künstler sagt: »Ihr christlichen Künstler müßt wirkliche Kunstwerke schaffen, das ist eure heilige Pflicht! Ihr dürft nicht um des Broterwerbes willen die billigen, leicht verkäuflichen Surrogate herstellen! Bleibt heroisch, duldet und hungert! Aber von der Geistlichkeit könnt ihr nun mal nicht verlangen, daß sie Verständnis für euer gottgewolltes Streben habe.« Wir meinen aber, sowohl Priester wie Künstler und Laien haben gemäß dem obersten göttlichen Gebot mit aller Macht »aus ganzem Herzen, aus ganzer Seele, aus ganzem Gemüte« danach zu streben, daß nur inhaltlich und formal Bestes in der Kirche sei, damit der Geist Gottes darauf herabkommen möge. Denn das im christlichen Sinne Beste wächst nur wie eben das Kunstwerk und nur das Kunstwerk aus unserem ganzen Willen und unserer ganzen Liebe und nur diesen beiden will die Gnade Gottes begegnen. Also nicht um der Kirche den eitlen Titel »Förderin der Künste« zu erhalten, sollen wir die Kunst pflegen, sondern um den Kern unserer Religion in allen Formen, in Wort und Bild, uns und andern vorzustellen, damit er durch die Glut unserer Anstrengung in uns wachse und reife.

Das Bedürfnis nach echter Kunstgestaltung ist in der Welt heute größer als je, aber bei der völlig chaotischen, wurzellosen Lage der modernen Welt tragischerweise nicht zu befriedigen. Nur noch die katholische Kirche bietet in ihrem Gotteshaus die Möglichkeit, Kunst aus dem Vollen, das Gesamtkunstwerk zu verwirklichen. Damit wächst die Verantwortung der geistlichen Auftraggeber und der Gemeinde ins Ungeheuere. Denn nicht nur zur engen Gemeinde, zur ganzen verlorenen Welt sollte die Kirche reden und heute ist ihr in besonderem Maße dazu die Gelegenheit gegeben. Nichts könnte heute auf die moderne Welt so wirken, wie es ein wirklich künstlerisch bis ins Kleinste durchgestaltetes, aus großem, echt christlichem Geist erwachsenes Gotteshaus vermöchte. Das wäre ein Erkennungszeichen Gottes, das unwiderstehlich reden und zeugen würde. Es ist ja sehr viel an den Worten Bernhard Shaws, daß heutzutage die Menschen von nichts mehr Lehren annehmen außer von der Kunst. Wenn diese Kunst nun aus wirklich tief christlichem Geist erwachsen ist, so braucht man nicht die geringste Furcht zu haben, daß sich die moderne Welt etwa nur ästhetisch daran erbauen wolle oder auch nur könne. Sie ist mit Ästhetik gesättigt und verlangt durch die Form Mitteilung einer Wahrheit, eines andern neuen Lebens. Ist solch Leben im Bild, so wird es selbst den Geist, der zunächst nur zu ästhetischer Aufnahme gewillt ist, durchdringen und verwandeln. Denn: »lebendig ist das Wort Gottes und schärfer als ein zweischneidig Schwert; es dringt durch und ruht nicht, bis es Seele und Geist, sowohl Gelenke wie Mark scheidet, und ist ein Richter der Gedanken und Gesinnungen des Herzens.« (Hebr. IV, 12.) Johann Paulweber

Berichte aus Deutschland

Berlin. In den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Künste (Charlottenburg) hat Bruno Paul eine streng gesiebte Auswahl aus den verschiedenen Zweigen der »Deutschen Werkkunst« (1927) mit erlesenem Geschmack aufgebaut. Das Ganze gibt einen wertvollen Überblick über unser kunstgewerbliches, besser gesagt, werkkünstlerisches Schaffen. Diesmal, bei der ersten Ausstellung dieser Art in Berlin, wurde fast nur individuell erzeugtes Gut zusammengetragen; kommende Jahresübersichten sollen mehr das auch industriell Verwertete oder Verwertbare bringen, das für die verschiedenen Schichten des Volkes bestimmt ist, zur Hebung des Niveaus, aber auch zur Erziehung der einschlägigen Industrien. Erinnert sei an ähnliche, frühere Bestrebungen in Wien unter Vetter und Hoffmann; in Deutschland kommen uns aber als wichtiger Fundus die doch schon auf beträchtlich hoher Warte stehenden Schulen, auf denen ernst und streng gearbeitet wird, zugute. Der Generalnenner der gegenwärtigen, nur Spitzenleistungen umfassenden Schau ist die Qualität. Geschmack, Sinn für reine Form, inniges Verhältnis zum Material und seinen Wirkungsmöglichkeiten sowie klare Handhabung des Arbeitsvorganges springen auch dem ungeübten Betrachter ins Auge. Die Dinge stehen wieder einmal mit einer am Alten gewohnten Selbstverständlichkeit — mit oder ohne Schmuckform! — da. Ein Blick auf Einzelheiten zeigt uns, daß das kunsthandwerkliche Schaffen bei uns auffallenderweise von an sich nur wenigen Meisterpersönlichkeiten bestimmt wird. Das hat für die — latent durch die Qualität schon bedingte — Stilbildung und Reinigung sein Gutes, das sich erst bei weiterer, unausbleiblicher Industrialisierung einmal so recht auswirken wird. Aber dazwischen steht manches, was ausgehend von der Meisterhand Einmaliges bleiben muß; man denke an die feinkultivierten Silberarbeiten eines Lettré oder die getriebenen Kostbarkeiten von Raemisch. Reich vertreten ist hier die Keramik; so die Proben der unter Moufangs zielbewußter Leitung arbeitenden Berliner Porzellanmanufaktur, dann Barlachs frühe figurale Steingutbrände (Hamburg), Duglas-Hills charakteristische Töpfereien (Berlin), ferner Teile aus der von Freiherrn v. Pechmann zusammengestellten Münchner Keramikschau von Altmeister Scharvogel angefangen bis zu den Karlsruhern Speck und König oder zu Niemeyer, ja Velten-Vordamm oder Körting (Berlin). Ein Großmeister für sich ist Max Läuger, Karlsruhe, sowohl als Gefäßbildner wie figuraler Plastiker, auf dessen bezaubernd schöne Madonnenreliefs hingewiesen sei. Dann kommen die Glasmosaiken und Glasmalereien des Hauses Puhl & Wagner, Heinersdorff, Berlin-Treptow, die Erzeugnisse der bayerischen und thüringischen Glasindustrie, Webereien der Stettiner, Hallenser oder Berliner Schulen, Schnitzereien von Winde-Dresden u. a. m. Dankenswerterweise hat man auch einen intim wirkenden Raum für religiöses Kunsthandwerk eingerichtet, dem Wissel-Köln mit einem metallgetriebenen Kruzifixus und Leuchter für Dominikus Böhms Kirche in Neuulm, dann Hitzberger-Berlin mit Holz-

schnitzereien und schließlich die Firma Gautsch-München mit feingezogenen und sinnvoll ornamentierten Kerzen bestreiten. Einen Genuß reinster Art bieten die andachtsvoll wirkenden Figürchen der begabten Münchnerin Ruth Schaumann. Alles in allem ein gutes Zeugnis für neuen deutschen Gestaltungswillen. O. Gehrig

Dresden. Zu Emil Noldes, des typischen niederdeutschen Malers, sechzigstem Geburtstag wurde im Dresdener Ausstellungspark eine reichhaltige Jubiläumsausstellung veranstaltet. Die Leitung lag in den Händen Rudolf Probsts von der Dresdener »Neuen Kunst Fides«, die in ihren eigenen Räumen noch eine Aquarellausstellung Noldes beherbergte. In der Hauptsache aber wurden rund 200 Gemälde aus allen Schaffensperioden und bekannten Stoffgebieten des Künstlers zusammengetragen und organisch sowie übersichtlich aufgebaut in einer bemerkenswerten Architektonik des malerischen Gesamtwerkes. Nolde, dieser Expressionist im reinen Wortsinn, gehört seit mehr als zwei Jahrzehnten zu den umstrittenen Vertretern der jungen Kunst. Nicht so groß und umfassend wie ein anderer, dem jetzt Berlin eine große Ausstellung im Kronprinzenpalais bereitet hat, der Norweger Edvard Munch, aber aufwühlend wie der Sechziger Kandinsky und neben dem unverbrauchten Siebziger Christian Rohlfs ist er immer ein Plus der niederdeutschen Malerei des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Ein Abseitiger zugleich, führt er, wie gerade Dresden zeigt, sein Werk unerbittlich konsequent durch, von der ererbten Phantastik junger Schaffensjahre über die impressionistische Auflockerung und Aufhellung, in der aber doch der Drang nach geistiger Durchsetzung als Grundzug seines Wesens zu verspüren ist, hinweg bis zum Ausbruch seelischer Erregtheit und wirklich farbiger Musikalität, dieser »anderen Art« einer Romantik als Gegenstoß gegen das allzu Rationalistische in der Kunst von gestern. Als Germane geht er dann den Weg vom Magischen ins Märchen hinüber. Und auf seine Weise gestaltet er die religiösen Ideen, bei denen ihm immer wieder die immaterielle Farbengebung stärkste Stütze des Ausdrucks wird. Seine Dämonie und aus dem Innern drängende Urgewalt lassen ihn dabei über die ungewohnte Form, ja auch Modellierung hinwegsehen. Im Streben nach Überwindung der Nur-Materie wuchs diese Figur auf altem niedersächsischen Boden, in der letzten Ausschöpfung der Scholle und Tiefebene ragt sie — wie auf plastischem Gebiete die Dramatik Barlachs — über die Heimat hinaus. Und in diesem Sinne ist auch Noldes Südseefahrt nur äußerlich ein Bruch im Gesamtwerk, eben die Reife von innerlich längst Vorbereitetem. Seine Bilder zeigen das Verwobensein mit Mensch, Tier und Pflanze, und seine im Kunstwerk gefaßten Gesichte springen auf uns über, die glühenden Farbensymbole gehen durch das Einfallstor des Auges unmittelbar in die Seele über, bleiben nicht mehr nur Reflexe der Netzhaut. Die Inbrunst seiner Farbe hat manchen, der über die Schroffheit und Kantigkeit von Linie und Form nicht hinwegsehen konnte, doch schon ehedem gewonnen. Dies gilt auch für viele der religiösen Werke, die hier den Hauptsaal füllen. Bis zum Hadern mit den Gestalten des Bösen geht da die Reihe der Darstellungen etwa im dreiteiligen »Martyrium«, wo über den Köpfen der Pharisäer das Kreuz emporragt. Anders noch, menschlicher, mit dem Blick nach innen wirkt das bekannte Abendmahl (Halle, Museum), vor anderthalb Jahrzehnten Anlaß zu erbittertem Kunststreit. Am innigsten ist das Motiv des kinderliebenden Gottessohnes durchgeführt in einem wirklich ergreifenden Bilde. Der Sucher — mehr kann er schon historisch gesehen nicht sein — drückt sich so recht aus in dem vielteiligen »Leben Christi«, dekorativ und feierlich, großangelegt, doch außer Zusammenhang mit dem Kirchlichen. Aber ob schon kirchlich oder nicht, ist angesichts des Gesamtwerkes noch nicht das Wesentliche, das wir vielmehr in der Mitwirkung Noldes an der großen Aufgabe der Gegenwart und näheren Zukunft, die religiöse Kunst überhaupt erst einmal von verbrauchtem Formalismus zu befreien, suchen müssen. Nolde ist ein kennzeichnendes Beispiel dafür, daß auch die stärksten Künstlerpersönlichkeiten erst in enger Berührung mit dem kirchlichen Gedanken praktisch religiös schaffen können. Außerhalb dieses Rahmens kann auch Nolde von seiner Seite aus nur Bausteine zum endlichen Werke beisteuern. Aber, wie Barlachs religiöses Schaffen als Parallele heute nicht mehr wegzudenken ist, so auch Noldes Streben. Von solchen Exponenten lernen wir wieder die Macht des Sichversenkens in die Ereignisse kennen, die Gestaltung erheischen und wie Fanale auf die Menschen wirken, Akzente innerhalb gefestigter Architektur. O. Gehrig

Die Ausstellung Maria-Laacher Kunst im Diözesan-Museum zu Köln. Von den Ausstellungen, die in jüngster Zeit in den Räumen des Erzbischöflichen Diözesan-Museums in Köln stattfanden, war unstreitig die bedeutendste die Ausstellung der Abtei Maria Laach. Vor allem waren vertreten mit ihren Werken die beiden Brüder Reinhold und Notker. Ersterer hatte eine Anzahl Plastiken ausgestellt, von denen mehrere Kruzifixe und eine sitzende Herz-Jesu-Figur durch ihre monumentale Einfachheit auffielen. Desgleichen waren von den nämlichen Künstlern kirchliche Gefäße und ähnliche Werke der Goldschmiedekunst, zu denen er die Entwürfe geliefert hatte, ausgestellt. Bruder Notker lieferte Proben seines malerischen Talentes: Kartons und Entwürfe für die Ausmalung einer Pfarrkirche, Staffeleibilder und Zeichnungen. Seine Arbeiten waren ebenso fein in der Linie wie in der Farbe. Eine Anzahl von Paramenten, die auch nach Entwürfen Laacher Künstler gearbeitet worden waren, fanden besonders großen Beifall. Wenn die Arbeiten der Laacher Künstler auch nicht übermodern sind, so finden sie doch zahlreiche Freunde, welche die feine Art dieser Klosterkunst mehr lieben als die robustere neuzeitlichen Kunstschaffens. J. Schumacher

JULI-AUSSTELLUNG DER GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST MÜNCHEN

Hans Röhm gibt in einer Art Kollektivschau Gelegenheit, eine Übersicht über seine älteren und jüngeren Arbeiten zu gewinen. Es sind meistens Skizzen und Kartons zu Wandmalereien, Deckenbildern und Altargemälde. Neben Graphik sind auch Arbeiten in Öl vorhanden. Im »St. Georg« sowohl wie dem Martinsbild ist alles sauber und gefällig, wenn auch immer noch stark unter Diezschem Einfluß. Man bedauert, daß eine eigentliche stärkere persönliche Note nicht erklingen will. Eher noch zeugt davon ein kleines Bildchen wie das »Kreuz im Walde«. Die Graphik liegt Röhm viel näher. Seine Radierungen haben alle

eine saubere Handwerklichkeit bei nicht sehr abwechslungsreicher Technik. In die Volkstümlichkeit mancher Entwürfe für die Kirchen geht neben gesundem religiösem Empfinden leicht etwas Romantisch-Dekoratives ein, das schwächlich wirkt. Die Arbeit der persönlichen geistigen Durchdringung der religiösen Vorwürfe bleibt einem auch bei der Anlehnung an gegebene Stilmomente nicht erspart, will man der Gefahr der Konvention entgehen. Stärkeres Mitschwingen spricht aus der Skizze für die Kriegerehrung in Offenhausen, während ein Modell für Ausmalung einer Apsis durch einfache klare Gliederung erfreulich ist.

Das Gedenken an den großen Förderer christlicher Kunst, den Bischof Keppler von Rottenburg, ehrt die Galerie für christliche Kunst zur Jahreswiederkehr seines Todestages durch die Aufstellung der von Max Seibold stammenden Büste. Sie drückt in starker Konzentration auf das Wesentliche dieser mächtigen Persönlichkeit vor allem die Würde des Kirchenfürsten aus, ohne das Menschliche zu vernachlässigen. Die Arbeiten von Max Hartung vermögen zu befriedigen. Seine Holzstatuette des heiligen Josef ist einfach, still und sanft im Ausdruck, wenn auch etwas langweilig, in der Materialbehandlung glatt. Von den kleinen Bronzereliefs klassizistischer Haltung vermag die Geißelung durch mehr Linie und Bewegtheit besser zu befriedigen. Der St. Christoph (Gipsmodell für Terrakotta) von Heinrich Salomoun entspricht den Bedingungen einer Wandplastik. Zu stark schematisierend im Aufbau ohne die hierzu unerläßliche hieratische Stimmung die Madonna mit Leuchtern. Am meisten überzeugt der lebensgroße Terrakottakopf eines Knaben; seine Bezeichnung als »Christkind« erscheint jedoch ungerechtfertigt. Georg Kemper ist mit Kreuzwegstationen vertreten. Die kleine Station in Terrakotta wird der gleichen in Majolika gegenübergestellt, wobei der rein künstlerische Vorrang der Terrakotta-Arbeit gegenüber der farbigen Majolika meines Erachtens nach unbestreitbar deutlich wird. Die holzgeschnitzte Pietà von Kath. Hock, für die Kriegsgedächtniskapelle Johannesberg bei Aschaffenburg bestimmt, ist eine sehr würdige und empfundene, auch technisch reife Leistung, deren Wirkung durch polychrome Bemalung noch sehr erhöht werden wird.

Die Arbeiten der Malerin Henny Protzen sind als Ganzes gesehen befriedigender als die Gemälde von Karl Protzen, dessen religiöse Vorwürfe in einer stark flächigen Technik nur Ausdruck geben, nicht Eindruck werden. Das hängt damit zusammen, daß der seelische Gehalt nicht aus der Darstellung selbst sich zwingend ergibt, sondern daß man ihn erst nachträglich, aus dem Tatsachenwissen des Beschauers hinzufügend ergänzen muß. Gerade bei Bildern wie der »Ruhe auf der Flucht« oder der im Farbigen noch am besten gelungenen Schilderung »Johannes und Maria« läßt sich durch bloßen Bewegungsausdruck der bewußte Mangel der Darstellung des Hauptes nicht ersetzen. Es ist dies eine grundsätzliche Ablehnung, die auch gegen viel stärkere Künstler, als es Protzen ist (ich denke etwa an Thalheimers im übrigen teilweise sehr bedeutende Arbeiten im heurigen Glaspalast), erhoben werden kann und wird. Henny Protzen wird in ihrem Ölbild »Jesus am Brunnen« das Opfer einer gleichen, ihr wohl nicht so sehr wesensgemäßen Einstellung. Denn ihre Temperaarbeiten, der Einzug Jesu in Jerusalem und die heiligen drei Könige, sind geschickte, farbig geschmackvoll und spontan gebrachte Skizzen, deren flottes, gefälliges Wesen nicht recht in Einklang mit den Themen zu bringen ist. Die beiden Temperaskizzen von Jos. Hengge sind zu fragmentarisch, auch als erster Wurf zu uninteressant, als daß man sie anders als aufzählend erwähnen könnte.

Willi Schmid-München

Die »Große Festausstellung« im Wiener Künstlerhaus hat eigentlich gar nichts Festliches an sich. Religiöse Themen sind diesmal überhaupt recht spärlich. Die Pietà Rudolf Böttgers ist mehr genremäßig als religiös aufgefaßt. Sehr gut in der Komposition und in den Farben ist »Christus und die Frauen« von Alexander Goltz. Max Poosch (Salzburg-Anif) behandelte »Die hl. drei Könige« als wertvolles Farbenproblem. Ausgezeichnet ist eine Kreuzigung von dem verstorbenen Ernst Stöhr. Die Vision des hl. Bernhard von dem ebenfalls schon dahingegangenen Wilhelm Bernatzik ist im Stimmungsgehalt ganz vorzüglich. Etwas reicher ist die religiöse Plastik vertreten: Carl Wollek hat einen Christus in Erz ausgestellt, gut in den Formen und in der Auffassung; Hans Müller hat im Auftrag des Bundesministeriums eine überlebensgroße Sandsteinstatue des Gregorius Magnus für die Breitenfelder Pfarrkirche ausgeführt. Das Gipsmodell zeigt schon alle Qualitäten Müllerscher Kunst: lebensvolle Gestaltung, glücklich in der Seitenwirkung wie in der Vorderansicht. Einer eingehenderen Besprechung wäre Ferdinand Opitz würdig, dessen Bergpredigt, Auferstehung (in zwei Fassungen) und Schmerzensmann zu den besten plastischen Werken dieser Ausstellung zählen.

Binder

Berichte aus dem Ausland

FLORENZER KUNSTAUSSTELLUNG

Die »80a Esposizione Nazionale« wird augenblicklich im Palazzo Pitti gezeigt. Sie will ein Querschnitt durch das italienische Kunstschaffen sein. Wohl ist sie eine Kunstausstellung aus der ganzen Nation; nicht aber eine »Nationale«. Man kommt erwartungsvoll, sie als Wertmesser italienischer Kunstkultur zu betrachten, aber man flieht von Saal zu Saal, bis zum letzten und würde sicher nicht umkehren, gäbe es dort einen Ausgang. Die Hoffnung, das jüngste Schaffen derer zu sehen, die man aus Deutschland her kennt, eines A. Modigliano, G. de Chirico, F. Casorati, U. Oppi u. a., ganz abgesehen von Severini bis Carra, den futuristischen Stürmern des Vorfaschismus, wird rasch zerschlagen, um an dessen Stelle das Verdauungsmaterial der Malerei von 1870 bis 1905 serviert zu erhalten. Und was in diese Spanne nicht eingereiht werden kann, ist zeitloser Kitsch. Ganz wenig nur wagt über den normalen Nullpunkt künstlerischer Starre zu steigen.

So bedeutet die Ausstellung einen Fehlgriff. So muß sie, von »Norden gesehen«, geradezu katastrophal für Italien erscheinen, denn es hindert nichts, aus ihr den Schluß zu ziehen, daß es in Italien keine wirkliche Kunst gibt. Vorhanden ist eine Klasse von Menschen, die sich bemüht, Leinwand quadratmeterweise mit Farbe zu belegen, abgesehen von einigen Außenseitern, die sich wahrscheinlich das Ausland zu ihrem Wirkungsfelde wählen, leider in ihm den Anschein erweckend,

daß unter dem blauen Himmel noch schöpferische Kräfte lebendig sind, während es in Wirklichkeit gar nicht der Fall ist. Aber man macht eine große Reklame, hängt quer über die Straße Leinwandplakate, druckt umfangreiche Kataloge mit erbarmungswürdig schlechten Reproduktionen und hält Photographien und Farbdrucke nach einzelnen Arbeiten feil. Das lockt die Massen. Sich selber täuscht es Qualität.

In diesem Sinne wird ein großer Teil der Kopfdarstellungen geradezu zum Symbol und psychologisch interessant. Man malt die Kinnrichtung in einem beträchtlichen Winkel zur Wasserwagenlinie (A. Lazzerini, M. Guerrisi, E. Beraldini oder bei G. Grosos obszöner »Nuda«). Das einzige Bildnis, welches in sachlicher Geschlossenheit das Wesentliche eines Menschen niederschreibt, ist Giovanni Costettis »La donna pallida«.

Im übrigen macht man sich ans Imitieren wertvoller Persönlichkeiten oder ans Manierieren eines Ismus. Elisabetta Chaplin banalisiert Gauguin ins Plakat; Plino Nomellini malt sentimentale Uhdeismen; Giovanni Romagnoli versucht Pascin nachzueifern und Aristide Sartorio spachtelt Pleinairismus. Bruno Croatto und Dino Martens machen die Mode der »neuen Sachlichkeit« mit, die, an sich als nachexpressionistische Erscheinung, sehr interessiert, jedoch heute schon dem Schemen einer reinen Äußerlichkeit verfallen, nicht einmal den Wert in sich trägt, der z. B. Wasmann für seine Zeit beizumessen ist in seiner Sachlichkeit.

Zwischen diesen Arbeiten wirkt die Emmausszene Galileo Chinis immerhin günstig, wenn auch das Originelle des Themas fehlt und als Malgrund statt der Leinwand eine Wand gebotener scheint. Die Landschaften Fortunato Rostis stehen künstlerisch sicher höher und tragen im Gegensatz zu den irgendwie lokal gefärbten Genrebildern der Tommaso Cascella und Ermanno Toschi, die »sachlich« sind, dabei aber den Kontakt zum Metaphysischen nicht verlieren, das Gepräge nationaler Ungebundenheit.

Ein Zeichen des traditionellen Formalismus der Ausstellung ist, daß man die Meister des vergangenen Säkulum, Ciseri, wohl der Stärkste, an Feuerbach gemahnend, Ferroni und Cannicci mit ihren Defreggerszenen und Cecioni mit seinen Schäferplastiken ausgrub, die bestenfalls historisch interessieren, nicht aber zum Wert der Ausstellung beitragen. Theo M. Landmann

Neue Kunstwerke

Bonn. Zur Zeit stellt der Bonner Bildhauer Dr. h. c. Karl Menser vor dem, nach der Freigabe durch die feindliche Besatzung wieder freigegebenen St. Marienhospital auf dem Venusberge einen Marienbrunnen auf. Die unteren Anlagen bilden zwei Becken, die aus übereck gestellten, umgekehrten abgestumpften Pyramiden bestehen. Aus ihnen wächst eine schlanke Säule hervor, über deren Kapitäl die Statue der unbefleckten Empfängnis steht. Der untere Teil der Säule wird von vier weiblichen Gestalten umgeben, die architektonisch zusammengefaßt sind. J. Sch.

Berlin. Am 12. Juni dieses Jahres wurde die neue St. Michaelskirche in Wannsee bei Berlin feierlich eingeweiht. Mit diesem zwar nicht großen, aber in seiner Gestalt doch imponierenden Gotteshause hat sich der neue Geist der kirchlichen Kunst in der Reichshauptstadt allen auftretenden Schwierigkeiten zum Trotz ein wichtiges Denkmal gesetzt, wichtig auch schon darum, weil an dem Vorort Wannsee, an dem sonst meist nur mondänes Leben herrscht, die Wirkung dieses zielbewußten und gar nicht zu übersehenden Kirchenbaus einfach nicht ausbleiben kann. Wuchtig erhebt sich die Fassade zur Seite der belebten Verkehrsstraße, in drei Turmspitzen klingt der massige Bau aus, von allen Seiten einen bezwingenden Anblick gewährend. Es ist ein rechter Backsteinbau, von fern anklingend an alte Tradition — man denke an die märkischen Kirchen des Mittelalters — und doch wiederum in Gesamtproportion wie in Einzelformen durchaus modern, aus dem Geiste unserer Zeit heraus geschaffen. Schöpfer des Werks ist der hier wohlbekannte Kirchenbauer Wilhelm Fahlbusch, den in der Ausschmückung der Maler Schelhasse und der Bildhauer Hitzberger unterstützten. Voller Eigenart die Wirkung auch des in großen Bögen schwingenden Innenraums, das Spiel des strengen, mit Mosaiken ausgelegten Altars und der ersten Teile der farbigen, doch einfach feierlichen Verglasung. Die immerhin schon belebenden Notfenster stellte Busch in Zehlendorf her, das reizvolle Marienfenster und die Mosaiken führten die Treptower Werkstätten (Puhl und Wagner, Gottfr. Heinersdorff) aus. An der Kirche kam auch für das konstruktive Gerippe mit sichtlichem Erfolge der neuzeitliche Betonbau genügend zur Anwendung, und man sieht an diesem Beispiele, wie auch er sich dem Ganzen einzufügen vermag. Ein ebenso eigenartiges wie schönes Portal schnitzte Hitzberger; St. Michael dem Drachen wehrend, ist als Relief über die Türflügel gebreitet. Hoffentlich können wir bald das sehenswerte Gotteshaus im Bilde bringen.

Ein größeres Werk ist auch in der hiesigen St. Bonifaziuskirche im Entstehen, wo man sich anschickt, eine feierlich-ernste Verglasung der architektonisch in ihrer Zeit doch bemerkenswert gehaltenen Fenster vorzunehmen. Die Entwürfe sind bereits fertiggestellt, sie stammen von Becker-Tempelburg, der ja schon eine Reihe kirchlicher Glasmalereien geschaffen hat. Zunächst soll mit den gewaltigen Chorfenstern begonnen werden; in der Mitte der Gekreuzigte, links die Geburt und Anbetung des Herrn, rechts flankierend die Auferstehung. Dazu in den unteren Feldern entsprechend dem typologischen Aufbau, die Auswertung der alttestamentlichen Stoffe und der Symbolgehalte. — Auch eine Reihe anderer kirchlicher Arbeiten, so im St. Norbertkrankenhaus, im St. Hedwigkrankenhaus, sind entstanden, andere, darunter bemerkenswerte Kirchenbauten sind im Werden, darüber soll demnächst eingehend berichtet werden. Hinzu kommt die als Anregerin nicht zu unterschätzende Ausstellung der diesjährigen Juryfreien Kunstschau, die eine eigene Abteilung »Neuzeitlicher religiöser Kunst« eingerichtet hat, auf die heute schon mit Nachdruck hingewiesen sei, vor allem auch, um eine Auseinandersetzung recht vielseitig gestalten zu lassen. G.

Das dritte Todesblatt Rethels, in gleicher Größe wie die Zeichnungen der beiden bekannten Todesblätter, hat nach der im Dresdener Kupferstichkabinett befindlichen Zeichnung unser bester gegenwärtiger Holzschneider Oskar Bangemann für den Verein für religiöse Kunst geschnitten. Um 1840 ist das Blatt entstanden.

Geheimrat Friedländer nennt Bangemann den größten lebenden Meister der Schnittechnik. Nach seinem Urteil hat Bangemann die skizzenhafte Zeichnung restlos genau und virtuos geschnitten, so daß ihre handschriftliche Frische gewahrt ist. Das erschütternde Blatt bietet der Verein in zwei Ausgaben der deutschen Kunstwelt dar, in einem vom Künstler signierten Handabzug, sowie in einem ausgezeichneten Druck der Reichsdruckerei. Von dem Handabzug gelangen nur 100 Stück zum Verkauf. Der Originalabzug kostet Mark 15.—, zuzüglich M. 1.20 Versandspesen, der Druck kostet Mark 2.— zuzüglich M. 0.50 Versandspesen. Bestellungen nimmt Pfarrer Lic. Dr. Horn, Berlin W 8, Kronenstr. 70, Postscheckkonto Berlin Nr. 75440, entgegen.

Personalnachrichten

Prof. Franz Guntermann an der Kunstgewerbeschule in Bielefeld, von dem wir schon mehrfach Abbildungen seiner Werke gebracht haben, wurde als Leiter der gesamten Bildhauerklassen an die neugegründete Kunstgewerbeschule in Münster i. W. berufen. In Bielefeld sieht man ihn nur ungern scheiden, da er über seine weit verbreitete und anerkannte künstlerische Tätigkeit hinaus ein uneigennütziger Berater der katholischen Gemeinde in vielen künstlerischen Fragen war. G. L.

Denkmalpflege

DIE NEUE ORGELANLAGE IM DOM ZU PADERBORN

Im Jahre 1916 fiel die alte Orgel zusammen, so daß sie nicht mehr ausgebessert werden konnte. Das Domkapitel sah sich daher gezwungen, an die Ausführung einer neuen Orgel heranzugehen, für die schon seit mehr als zehn Jahren Projekte ausgearbeitet waren. Außer der alten Orgel im Turm stand bisher noch eine solche für die Begleitung des Chorgesanges hinter dem Hochaltar zur Verfügung. Da nun die Krypta seit einigen Jahren wieder für gottesdienstliche Zwecke hergerichtet war, sollte auch für diesen Raum bei der Gelegenheit Ersatz für ein Harmonium geschaffen werden. Das Programm forderte also drei Orgeln, die einzeln für sich und auch alle zusammen von einem Generalspieltisch gespielt werden sollten.

Die alte Turmorgel hatte viele Mängel architektonischer Art. Zunächst war sie so vor den Turm gesetzt, daß sie das ganze Turmjoch verdeckte, was zur Folge hatte, daß unter der Empore ein gänzlich dunkler Raum entstand (siehe Abb. 379). Die Empore selbst ragte weit in das Mittelschiff hinein und war durch Ketten am Gewölbe sichtbar aufgehängt. Das Beste an der Orgel waren jedenfalls die vier steinernen Säulen unter der Empore, die reich ornamentiert sind, an dieser dunklen Stelle aber so gut wie gar nicht zur Geltung kamen. Sie sind von dem Bildhauer Gröninger um 1620 gemacht worden, von dem ein größerer Teil der schönen barocken Innenausstattung des Domes herrührt.

Alle im Laufe der Zeit aufgestellten Entwürfe für eine neue Turmorgel sahen eine Lösung vor in der üblichen Weise: Empore, Pfeifen an den Wänden mit geschnitzten Prospekten, mehr oder weniger in Anlehnung an die Gestalt der alten Orgel. Für die Säulen ergab sich dabei aber keine Verwendung, da der dunkle Raum unter der Orgel vermieden werden sollte. Durch das Bestreben aber, gerade diesen Säulen wieder eine Zweckbestimmung zu verleihen, kam der Unterzeichnete auf den Gedanken, die ganze Orgel als Schwellwerk auszubilden und dies auf den Fußboden des Domes zu setzen, wobei für die vier Säulen sich eine sehr geeignete Verwendungsmöglichkeit ergab. Hieraus entstand der Plan, der dann auch zur Ausführung gelangte.

Turmorgel. Für die Aufstellung eines Sängerchors von etwa 100 Personen, der allerdings nur wenige Male im Jahre an dieser Stelle singt, mußte ein Podium geschaffen werden, so hoch, daß die Sänger über die im Dom sitzenden und stehenden Leute hinwegsehen und hinwegsingen konnten. Der Spieltisch mußte außerhalb der Schallwellen, die zwischen den Säulen in den Dom fluten, gesetzt werden, damit der Organist sein eigenes Spiel besser beurteilen kann. Die Orgel selbst (67 Register) ist allseitig, auch oben geschlossen; Motor, Gebläse und die Zuleitungen liegen zu unterst. Für den Aufgang wurde eine massive Stufenanlage verwendet, die bisher an einer anderen Stelle im Dom lag, ferner die bereits oben erwähnten vier alten Steinsäulen, das eiserne Gitter, welches früher den Chor abschloß, eine Kreuzigungsgruppe — der Strahlenkranz dahinter ist neu — und einige andere Bauteile, die von der alten Orgel übernommen wurden.

Kryptaorgel. Die 10 Register starke Kryptaorgel konnte in einer Nische ebenfalls als Schwellwerk untergebracht werden. Der Spieltisch steht dicht daneben. Diese Orgel bildet das Fernwerk der ganzen Orgelanlage.

Chororgel. Sie mußte in der Nähe der Sängerempore eingebaut werden, einer ebenfalls neu geschaffenen Anlage auf der Nordseite, halb auskragend in den Chor, halb einspringend in den Vorraum des Kapitelsaales (siehe Schnitt A—B). Zwischen dem vorhandenen Dach und der Decke des Kapitelsaales ließ sich diese Orgel von 31 Registern als Schwellwerk so unterbringen, daß die Schallwellen durch ein bisher blindes Fenster in den Chor gelangen, um sich hier sofort mit denen des Sängerchors zu verschmelzen (Schnitt C—D). Auf dieser Sängerempore steht der Generalspieltisch, von dem aus jede der 3 Orgeln getrennt und auch alle zusammen gespielt werden können.

Diese umfangreiche Orgelanlage hat sich namentlich in akustischer Beziehung in jeder Weise bewährt, so daß man sie zweifellos als eine der großartigsten Orgelwerke bezeichnen kann, die es zur Zeit in einem Gotteshause gibt.

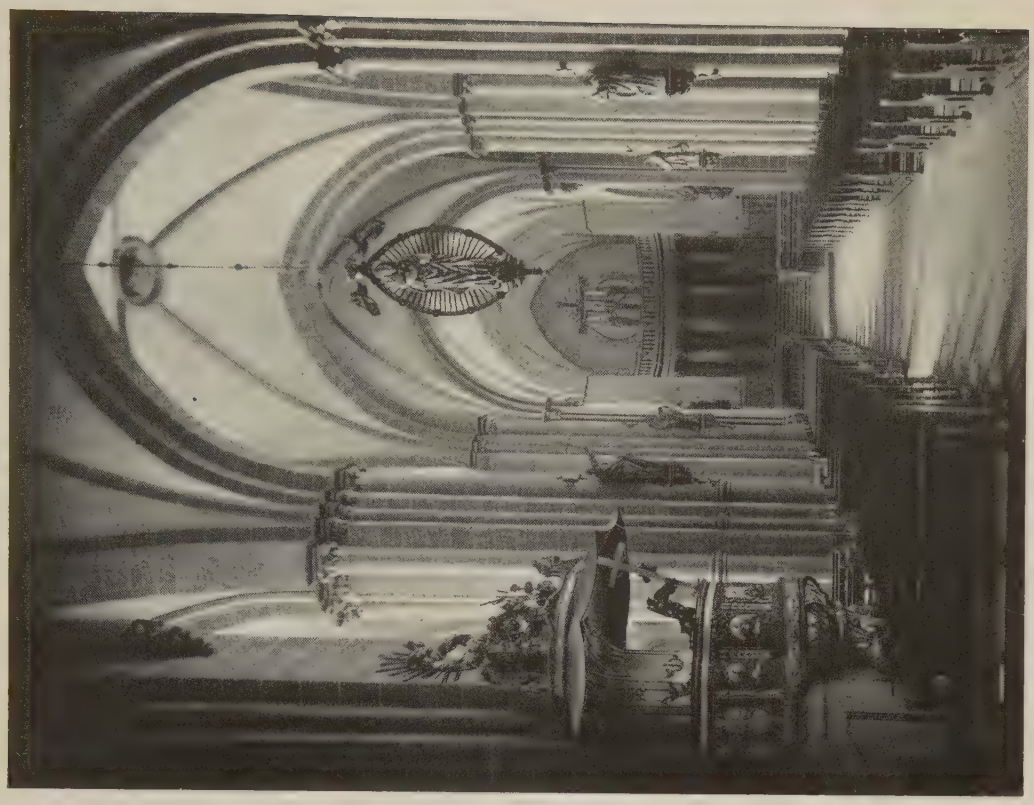
K. Matern, Dombaumeister

Forschungen

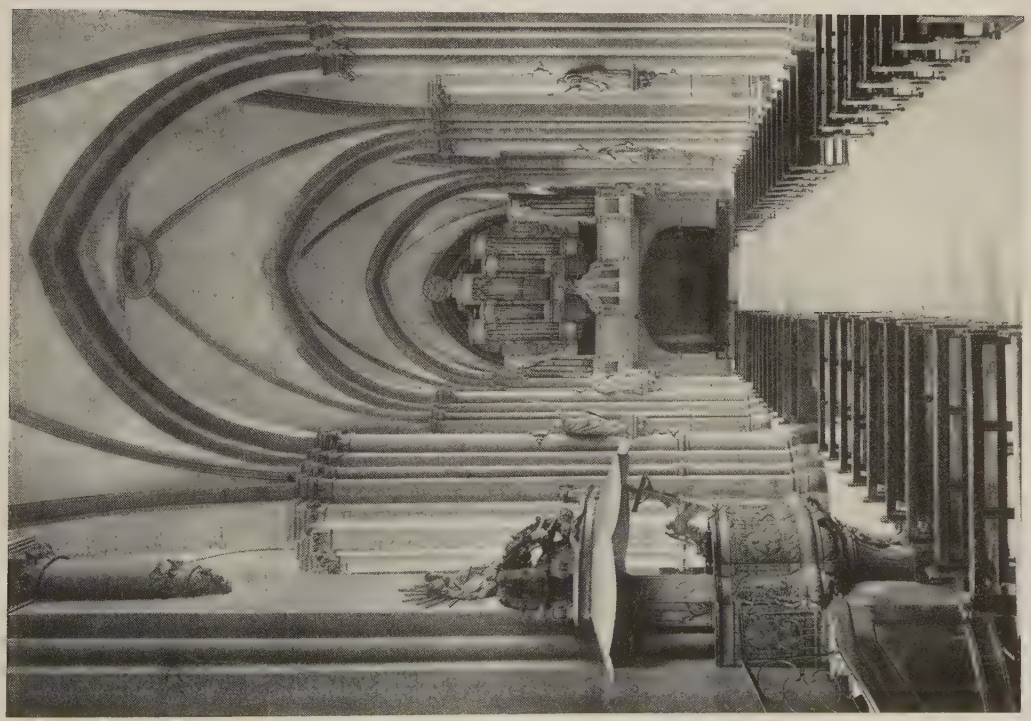
VERFEHLTE IKONOGRAPHIE

Von Prof. B. Hanftmann, Erfurt

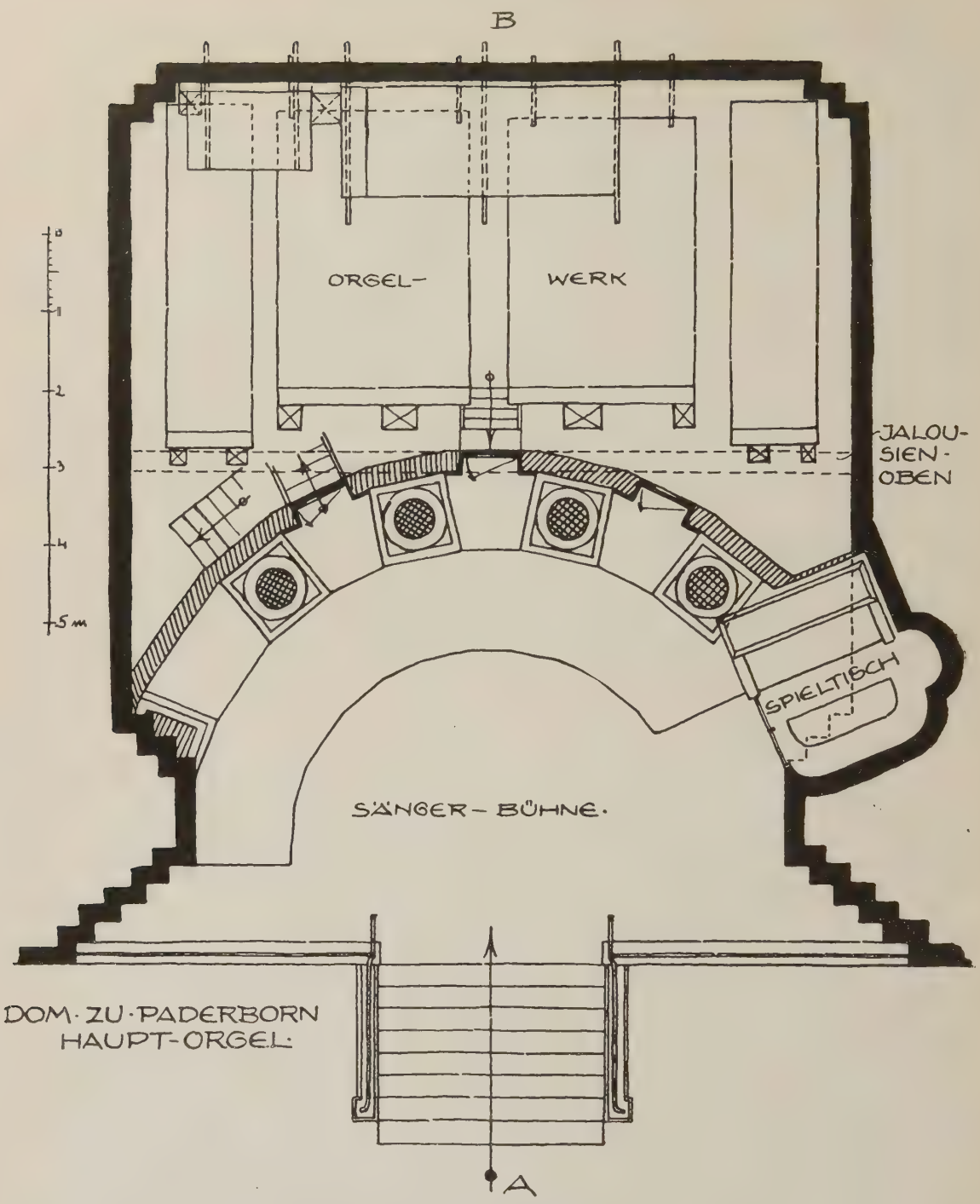
Dem Kunstgeschichtler macht das Bilderwesen bis ins 13. Jahrhundert hinein manchmal schwer zu schaffen. Es ist gar kein Zweifel, daß Dinge dazwischen geraten sind, die uns heute recht fern liegen: schwer zu klärende und weit abliegende Analogien aus dem Alten Testament, Orientalisch-Christliches, ja selbst gnostische und manichäische Einschläge. Aber verschwindend ist das sogenannte Germanische und unsicher wie der Begriff germanisch selbst. Dabei wäre nichts natürlicher als solche Nachklänge, da ja Bonifazius sich auf päpst-



DIE NEUE ORGELANLAGE VON KARL MATERN
IM DOM ZU PADERBORN



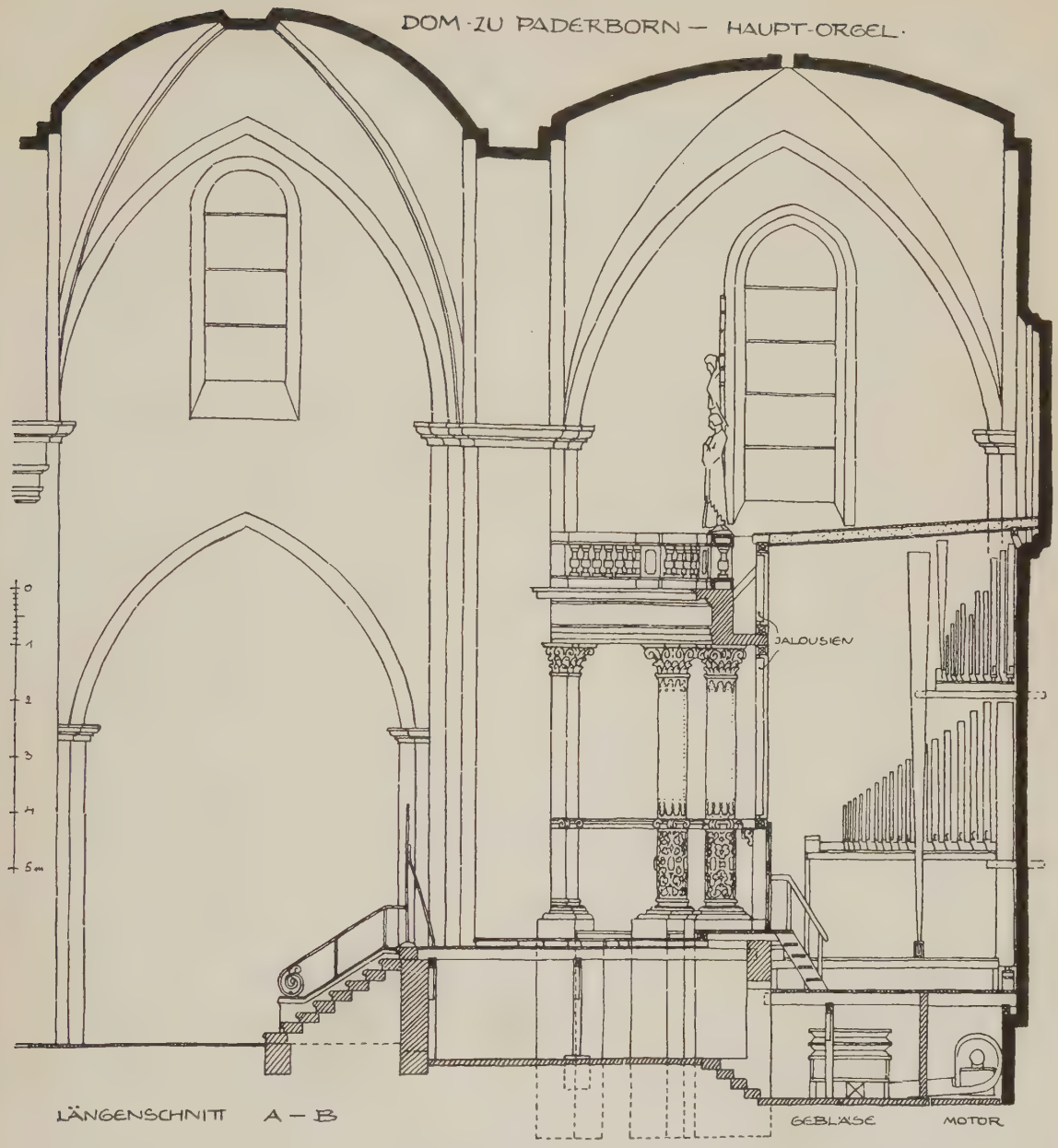
DIE ALTE ORGELEMPORE IM DOM ZU PADERBORN



GRUNDRISS DER ORGELANLAGE IM DOM ZU PADERBORN

liche Anweisung im Nichtdogmatischen den bestehenden idealen Einstellungen anpassen sollte und es auch tat. Das geläufigste Beispiel ist der heilige Michael als Seelenwäger und -Führer mit dem Weg über Hermes und Wotan. Dagegen ist die Kümmernis, aus dem ursprünglich ganz bekleideten (und bartlosen?) Kruzifixus abgeleitet, sind die Vier Gekrönten der Steinmetzbrüder und v. a. m. ganz volkslegendär. Einzig aus den drei Jungfrauen im Wormser Dom: Eimbede, Worbede und Willibede läßt sich mit viel Wahrscheinlichkeitsaufwand eine Erinnerung an altes Vorstellungswesen holen; es soll unten erwähnt werden.

In Jahrgang XXII (1925/26) S. 300 dieser Zeitschrift, hat Herr Mailly-Wien vornehmlich über die Hirsauer Turmskulpturen gesprochen,



AUFRISS DER ORGELANLAGE IM DOM ZU PADERBORN

die schon manchen ehrlichen Wissenschaftler irregeführt haben, auch mich. Heute sehe ich im dortigen Tierfries nichts anderes als die barbarische Nachahmung von Jagdfriesen aus der römischen Kaiserzeit, deren vollkommenstes Nachahmungsstück an die Apsis der Benediktinerkirche in Königslutter gewandert ist. Die in Hirsau dazwischen sitzenden häßlichen Männer können sehr wohl die Barbati, Konversen, bedeuten, denen die Hirsauer (Abt Wilhelm) ein breiteres Arbeitsgebiet zuwiesen als bis dahin üblich. Der Mann mit der augenschützenden Hand wäre dann ein Visierer, vgl. den in der Dominikanerkirche zu Regensburg, der mit dem Stein auf der Achsel ein Steinträger und der mit dem gerichteten Kreis ein zirkelkundiger Bauführer (vgl. die Abb. bei Mailly). Die Darstellung ist leidlich bemerkenswert, aber keinesfalls kultisch ikonographisch oder schön. Auf die den Hirsauern nachgeredete Baureform wirft sie, gleich den zahlreichen sonstigen Barbarismen, an ihnen zugeschriebenen Kirchen ein merkwürdiges Licht, genau wie die auf den Abbildungen sichtbare Technik. Die Behauptungen über die hirsauische Baureform müßten überhaupt einmal ganz gründlich richtig gestellt werden. Im behaupteten Umfang sind sie nicht haltbar. Ich komme darauf anderwärts zurück.

Zur Veröffentlichung an obiger Stelle bemerke ich nur noch, daß das hockende Männchen eine sehr respektlose Spottfigur ist, die ein übles Geschäft

verrichtet; ähnlich noch im hochgotischen Chor zu Arnstadt, wo sie vom Rippenkämpfer aus auf den Altar herab das Gesäß aus der herabgeschlagenen Hose zeigt (zahlreiche ähnliche »Späße« in allen Bauepochen). Die Figuren in Schwäbisch-Gmünd sind Johannesdarstellungen, die mit erhobenen Händen soll den Täufer als hilfeheischend im Gefängnis zeigen. Man sieht das vielfach anfangs des 13. Jahrhunderts, so im Dom zu Magdeburg innerhalb einer ganzen Johanneslegende an den Kapitellen des Chorumganges. Bei der andern Darstellung ist bloß die Palme auf dem Kapitell greifbar typisch als Zeichen für die Örtlichkeit, während der Johannes darüber vielleicht durch den Mangel an Bekleidung charakterisiert sein soll.

Das Buch von Jung, auf das sich Mailly auch bezieht, ist jedenfalls wissenschaftlich und ehrlich gemeint, hat aber, abgesehen von dem fleißig und wirksam zusammengeholten Bilder- und Quellenstoff, keinen wissenschaftlichen Wert. Ich greife bloß einige Glanzstücke heraus, um sie auf die richtige ikonologische Grundlage zu stellen.

Da ist, Jung, S. 291 (Inventarband Marktheidenfeld, Fig. 18) ein aus Spolien zusammengesetztes Stück. Es ist unglaublich, daß man, Jung S. 289, den da sichtbaren Reiter als »*Christus auf dem Esel*« deutet und den Mann darunter als »*Gottvater mit dem Einhorn*« (Dehio!). Jung sieht in beiden — allerdings mit Zurückhaltung — *heidnische Dämonen;* ein Reiter mit dem »*flatternden Mantel*« den Wotan, der »*sicher früher auf dem Berge der Michelskirche dicht dabei gehaust hat*«. »*Der Bärtige in der Pelzmütze mit dem bockähnlichen teufelsgeschwänzten Fabelwesen im Arm würde Donar bedeuten. Entschieden bestärkt wird diese Vermutung dadurch, daß eine spätere Zeit die beiden Steinbilder als unheimlich empfand und sie durch den sehr gezwungen darauf gesetzten Heiligenkopf und durch die Einmeißelung der lateinischen Umschrift auf den alten Stein zu verchristlichen suchte.*«

Das ist ein bißchen arg. Die beiden Steine sind dem Zweck nach nicht mehr sicher auszudeuten. Der obere ist das Bruchstück eines ursprünglich viel höheren, bei einem baulichen Umsturz hat man sie ohne viel Überlegung der Erhaltung wegen aufeinander gesetzt. Der angebliche Wotan ist der heilige Martin, der die eine Hälfte seines Mantels schon weggeschnitten hat, der angebliche Donar ist der 1120 geborene heilige Felix, der Gründer des Trinitorienordens (siehe den Inschriftteil *TER*) mit dem Kloster Cerfroid (Hirschbrunnen), der mit einem Hirsch und als Mann der Einöde (Wüste) dargestellt wird. Sowohl dem Martinus als dem Felix (Felicissimus) waren Altäre in Holzkirchen geweiht. Da Felix erst 1212 heilig gesprochen ward, ist auch die Zeitbestimmung für den Stein nicht allzu unsicher. Holzkirchen wurde schon unter Karl dem Großen gegründet und gehört zum Urbestand von Fulda, liegt also in einem der frühesten und gründlichst christianisierten Bezirke des karolingischen Frankens. Woraufhin man die Jungschen Schlüsse nochmals überlese.

Weiter beschäftigt sich das Jungsche Buch mit dem Fensterpfostenbild der heiligen Kunigunde im Türmchen zu Kunigundenburg bei Aub in Unterfranken (Inventarband Ochsenfurt, Fig. 169). Aus alledem, was bei Jung über die (auch recht stümperhaft-häßliche) Figur angeführt wird, greife ich bloß heraus: »*Die Gestalt wird meist, so im bayerischen Denkmälerwerk, Bd. Ochsenfurt, als die Heilige Kunigunde aufgefaßt. Ich glaube unten dartun zu können, daß das unrichtig ist; daß vielmehr auch hier mit dieser außen am Turme, hoch oben in der Schallöffnung angebrachten Gestalt die heidnische Gottheit abgebildet und gebannt werden sollte, die früher an dieser Stätte heimisch war.*« Das, was Jung alles über den der Kaiserin beigegebenen Ring (oder verunglückten Weltapfel) und das gar keine Merkwürdigkeit bildende Kurzzepter sagt, lese man dort selbst nach. Die Ringe um die Arme sind für Jung germanische Goldreife. Tatsächlich sind es typische Engfalten, die noch ganze Generationen hindurch darstellungsüblich waren.

Die Kapelle ist anfangs des 13. Jahrhunderts gebaut, wohl auf einer sehr alten Kult-, Markt- und Dingstätte, und die Kunigunde ist nichts anderes als ein erst damals aufgekommenes Symbol für die Rechtssprechung, die mit der Dingstätte verbunden war. Das Symbol geht auf die glänzende Rechtfertigung zurück, die der gottesurteilsmäßige Gang der Kaiserin über glühende Pflugscharen ergab, als sie der ehelichen Untreue beschuldigt war. Die glänzendste Verwendung des Symbols, auch aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts sieht man in Erfurt an der Stätte des damaligen Geistlichen Gerichts. Dort sitzt der Kaiser zu Gericht, die Kaiserin schreitet über die Eisen, und der Ankläger, in einer Judenmütze, steht daneben.

Die Entgleisungen im Jungschen Buch verlangten ein ganzes Gegenbuch zu ihrer Aufklärung. Es bliebe fast nichts von seinen Ergebnissen übrig.

Über die Eimbet, Worbet und Willibet ist, wie bei Jung nachzulesen, so viel Verwogenes und Konfuses geschrieben worden, daß es hier nicht einmal angedeutet werden kann. Eingehende etymologische Untersuchungen von Eigennamen seit dem 8. Jahrhundert (Vornamen gab's dort nicht) lassen schließen, daß die drei Schutz- oder Sinnbildweiber mit der damals einsetzenden Gewinnung von Sondergut aus der Gemeinschaftsmark zusammenhängen, ohne das offenbar keine bürgerliche Geltung zu erlangen war. Zahlreiche Mannes- und Weibesnamen gründen in dem gleichen sozialen Umschwung. Bezeichnenderweise treten drei Stadien auf: Der Wille zum Erwerb, der Kampf darum (War, Gere) im breitesten Sinn, und die Erhaltung des Erlangten in Dauerbesitz = Eigentum: eim, zusammengeholt aus egin, eigen. Auch die Bezeichnung german spielt herein, aus geren und man = bleibende Stätte, Grund und Boden. Aber darüber ist hier die nähere Auslassung nicht angezeigt. Die Wanderung der drei Weiber ins Gotteshäusliche geht sicher auf Bonifazius' bekehrungspolitische Maßnahmen zurück.

Bücherschau

Jerphanion, Guillaume de: Les églises rupestres de Cappadoce. Haut Commissariat de la République Française en Syrie et au Liban. Service des antiquités et des beaux-arts. Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner. In Subskription. 2 Bände Text in 4 Teilen und 3 Mappen Illustrationen. 50 Dollar.

Mit dieser Publikation wird der byzantinischen Kunstforschung ein völlig unbetretenes Gebiet eröffnet, eine Terra Virgo in wahrstem Sinne des Wortes. Bisher waren Denkmäler byzantinischer Malerei und Baukunst nur in Italien, auf dem Balkan und in Kleinasien, auch hier nur auf ein kleines, eng umschriebenes Gebiet begrenzt, bekannt geworden. Bei der Inventarisierung und Systematisierung machten sich große Lücken bemerkbar, es fehlten gewisse Übergänge, Stilrichtungen brachen plötzlich ab, und ebenso unvermutet traten neue auf. Diesem ist nun ganz anders

geworden. Die Bindeglieder sind gefunden worden, und zwar in derartigem Umfange, daß es allein Jahre gebrauchen wird, bis hier alles geordnet worden ist, um dann daran gehen zu können, diese neuen, unbekannten Kunstformen mit den anderen in genaue Beziehungen bringen zu können. Das Monumentalwerk, um ein solches handelt es sich, führt uns nach Kappadozien, einer der geschichtlich bedeutendsten Landstriche nördlich des Lybanon.

Er muß bis in verhältnismäßig späte Zeit unter byzantinischer Herrschaft gestanden haben, die dann plötzlich den vordringenden Mohammedanern weichen muß. Ein eigenartiger Boden, aus weichen Mergelschichten und Sandstein gebildet, war der Bildung von Höhlen äußerst günstig, und so lag es nahe, in einer tief religiös veranlagten Zeit, hier Klöster einzubauen. Aber es war den Leuten damals nicht nur darum zu tun, hier einzig und allein Unterschlupf zu suchen. Das weiche Material, das schon in klassischer Zeit verwendet wurde, um aus den Felsen ganze Grab- und Tempelfassaden zu arbeiten, forderte direkt dazu auf, auf dieses Vorbild zurückzugreifen. So entstanden weitläufige Felsenkirchen und ganze Klöster, die sich durch eigenartige Umstände bis auf unsere Tage erhalten haben, zum großen Teile mit einem Malereienschmuck, bei dem man nicht weiß, ob man sich mehr über die tadellose Erhaltung oder über den Reichtum an Motiven und Darstellungen wundern soll.

Räumlich in Kappadozien verteilt kann man zwei grundverschiedene Typen unterscheiden, die durch das verschiedene Bodenmaterial bedingt sind.

Die erste ist die von Quaïséri, dem antiken Cäsaräa, dem byzantinischen Kaisaria oder Kisistra. Hier haben sich durch Erosion sehr große Erdpyramiden im Sandstein gebildet, die sehr der Form einer Pyramide nahekommen. Möglicherweise schon in antiker Zeit zu Kultstätten oder Gräbern verwendet, baute man hier, vielleicht schon im VI. oder VII. Jahrhundert, Kirchen und Klöster ein, die noch einfach gestaltet sind, schon weil die Erdpyramide nicht die Möglichkeit bot, sich allzusehr auszubreiten, wollte man nicht das Ganze in Gefahr bringen. Diese Denkmäler sind auch künstlerisch weniger bedeutungsvoll. Da sie sehr nahe bei der Stadt Ürgüb sich befinden, wurden sie von den Bewohnern zu Wohnungen benützt und so vielfach recht verändert. Bedeutender sind schon die gemeißelten Kirchenfassaden von Aq Kilissé und Bell Kilissé. Bei letzterer ist auch eine Krypte eingeschnitten worden. Je weiter man nun in das Land hineinkommt, wo die sehr weichen Mergelschichten den festeren Sandsteinvorkommen weichen, wird die bauliche Gliederung reicher. Bei Qualedjlar treten schon die ersten Kirchen auf, die im Innern reiche Dekorationen aufweisen, sowohl plastische als auch malerische. Die Dekoration beginnt an der Decke, die durchgehends gewölbt gebildet ist, um am Fußboden zu enden. Die Motive sind nun entweder rein ornamental oder figürlich. Häufig ist beides gemischt. Die biblische Geschichte tritt uns in langen Bilderstreifen, mit erklärenden Beischriften in langen Figurenreihen entgegen, wobei in einer Kirche oft mehrere Hunderte von Gestalten vorkommen. Was die Sache besonders reizvoll gestaltet, ist, daß man stets dieselben typischen Darstellungen wieder sieht. Die Genesis, die Epiphanie, Ostern, Pfingsten treten immer wieder in gleicher Figurenanordnung auf, natürlich mit geringfügigen Abweichungen. Die besterhaltene Kirche ist die von Guéïk Kilissé, wo auch die Ikonostasis vorhanden ist, die bei den anderen erst nachträglich eingebaut wurde und so zerstört worden ist. Bei Bezzü Khané steht vereinzelt eine ganz aus Haustein erbaute Kirche.

Das bedeutendste Malereidenkmal ist der Kapellenkomplex von Guenrémé, besonders die Kapelle des Heiligen Eutathianos weist in ihrem Festzug der Martyrer nach Ravenna.

In Togale Kilissé existiert eine Felsenkirche von 14 m Länge, drei Schiffen die von Pilastern getrennt werden, und die mit den Seitenkapellen ebenso breit ist. In vier Reihen übereinander ziehen an den Wänden die Darstellungen aus den heiligen Schriften vorüber, von einer tadellosen Erhaltung.

Es bleibt nur noch die Erscheinung zu klären, weshalb in den Felsenkirchen, die der Küste näherliegen, die Malereien so spärlich vorhanden sind, während im Innern diese noch in ihrem ursprünglichen Glanz erhalten sind. In dieser Frage bieten sich zwei Lösungen, entweder ein Einbruch der Bilderstürmer, als die Kirchen im Innern noch nicht errichtet waren oder verschont blieben, oder aber auch, daß diese von den bilderfeindlichen Arabern zerstört wurden, während die Inlandkirchen, im Wüstengebiet gelegen, unbekannt blieben.

So eröffnen sich neue Horizonte für die Byzantinistik. Der Verfasser gibt zugleich eine Übersicht über die Geschichte des Landes, soweit sie sich feststellen läßt. Pläne und Karten runden das Werk zu einem Ganzen zusammen, das in keiner größeren Bibliothek fehlen dürfte. Die photographische Ausbeute der mehrfach wiederholten Expeditionen wurde der »École des Hautes Études« in Paris übergeben, die sie in Verwahrung hat. Mehrere Farbillustrationen sind nach getreuen Kopien von Mamboury und Ridolfi angefertigt, um zugleich den malerischen Eindruck dieser Kirchen zu geben.

Es liegt jetzt bei der Wissenschaft, sich mit diesen Ergebnissen auseinanderzusetzen.

Angelo Lipinsky

Walter Boll, Die Schönbornkapelle am Würzburger Dom, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Mit 74 Abbildungen, München, verlegt bei Georg Müller.

Der stattliche Band ist aus einer Dissertation herausgewachsen und beruht auf eindringendem Studium der Urkunden, der auffindbaren Pläne und Abbildungen aus alter Zeit und sorgsamer stilkritischer Untersuchung. Das frische und freudige Kunstleben, hervorgerufen durch die von wahrer Bauleidenschaft erfüllte Familie Schönborn, der die Residenz zu Würzburg, einer der glänzendsten Fürstensitze Deutschlands verdankt wird, findet auch in diesem zwar kleinen, jedoch künstlerisch bedeutsamen Bauwerk seinen Ausdruck. Es waren die großen italienischen Grabkapellen, die auf den Stifter der Kapelle zu Würzburg, Johann Philipp Franz von Schönborn, starken Eindruck gemacht haben und die entscheidenden Anregungen erhielt dieser bei seinem Aufenthalt in Rom und am Großherzoglichen Hofe zu Florenz. Die erste Absicht Schönborns für sich und seine Familie eine prunkvolle Grabkapelle zu errichten, fällt in den Beginn des Jahres 1718, in die Zeit, als er noch Dompropst von Würzburg war. Mehrere Jahre später wird der Plan wieder aufgenommen, nach dem Tode des ersten Bauherrn, der die

Vollendung seiner großen Baugedanken nicht mehr erleben sollte und 1724 so schwer verschuldet starb, daß sein ganzer Besitz verkauft werden mußte, um die Gläubiger zu befriedigen. Nach längerer Pause wurde dann der Bau 1729 wieder aufgenommen und unter Friedrich Karl von Schönborn, der im gleichen Jahre zum Bischof gewählt worden war, 1736 vollendet. Die Durchforschung des gesamten Urkundenmateriales hat es dem Verfasser ermöglicht, Schritt für Schritt den Verlauf des Baues von der ersten Planung bis zum letzten Hammerschlag zu verfolgen, ferner sind alle auffindbaren Pläne und Abbildungen aus alter Zeit herangezogen worden. So wird an einem prägnanten Beispiel gezeigt, wie das 18. Jahrhundert es verstand, die Mitarbeit der verschiedensten Begabungen zu einer großen einheitlichen, »kollektivistischen« Arbeit zu vereinigen, wobei neben bekannten Namen wie Balthasar Neumann, Georg Hennicke, Maximilian von Welsch, Dinzenhofer, Hildebrandt und anderen auch in diesem Zusammenhange bisher nicht genannte Künstler wie Germain Boffrand und der Bildhauer Claude Curé gewürdigt werden. Die große Zahl der noch erhaltenen Originalentwürfe, Pläne und Skizzen hat es ermöglicht, die Einflüsse so verschiedenartiger Künstler, deren kollektivistische Tätigkeit man bei einem scheinbar aus einem Gusse und ganz einheitlich entstandenen Bauwerk wie der Schönbornkapelle, nicht vermuten würde, gleichsam anatomisch zu zergliedern. Walter Bombe

Mitteilungen der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst" E. V.

In den Tagen vom 11.—14. Oktober finden in München zwei Veranstaltungen für christliche Kunst statt, die in gegenseitigem Einverständnis gehalten werden:

4. TAGUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST

unter dem Protektorat S. Eminenz des Herrn Kardinals Michael von Faulhaber.

Dienstag, den 11. Oktober, abends 8 Uhr: Empfangsabend im Hotel Union, gemeinsam mit der »Deutschen Gesellschaft«.

Lichtbilder-Vortrag von Prälat Dr. Hartig:

»Alte Münchner Kirchen«

Mittwoch, den 12. Oktober, vorm. 9 Uhr, im Hotel Union Vortrag:

1. Vortrag: »Der Kirchenbau mit seiner Ausstattung als Monumentalkunst«. Referent: Dr. P. Anselm Weißenhofer, O. S. B., Dozent für kirchliche Kunst a. d. Universität Wien.

2. Vortrag: »Denkmalspflege und neue Kunst«. Referent: Dr. Hans Karlinger, Professor an der Technischen Hochschule Aachen.

Nachm. 3 Uhr Vortrag:

3. Vortrag: »Christliche Volkskunst«. Referent: Geh. Regierungsrat Landrat Dr. von Reumont-Erkelenz (Rheinland).

Nach den Vorträgen findet freie Aussprache statt.

(Mitgliedskarte M. 5.—; Tageskarte für Mittwoch M. 1.—.)

(Zu diesen Veranstaltungen sind die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft herzlichst eingeladen.)

24. MITGLIEDERVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Mittwoch, den 12. Oktober, abends 8 Uhr, im Hotel Union: Besprechung der Vertreter der Diözesangruppen.

Donnerstag, den 13. Oktober, früh 8 Uhr, Pontifikalmesse in der Dreifaltigkeitskirche,

Vormittags 9 Uhr im Hotel Union:

Außerordentliche geschlossene Mitgliederversammlung (einberufen auf Antrag von Prof. Georg Busch und 154 Genossen).

1. Aufhebung des Beschlusses der 23. M. V. zu Speyer, daß über die Umstellung der Geschäftsanteile bei der GmbH. nicht mehr beraten werden dürfe.
2. Besprechung der Umstellung der Geschäftsteile bei der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. (Verlag).
3. Gedruckte Vorlage des Kassenberichtes 1925.

Daran anschließend oder nachmittags 3 Uhr ord. 24. geschlossene Mitgliederversammlung:

1. Berichte des I. Präsidenten; des I. Kassiers; der Kassen-Revisoren; des I. Schriftführers.
2. Vorlage des Haushaltsplanes 1928.
3. Antrag der Vorstandschaft: In § 16, Abs. 2 der Satzungen ist das Wort 100 zweimal durch das Wort 500 zu ersetzen.
4. Neuwahlen zur Vorstandschaft.
5. Wahl der Revisoren.
6. Allgemeines.

Anträge zur Mitgliederversammlung sind bis spätestens Dienstag, den 27. September 1927, bei der Geschäftsstelle München, Wittelsbacherplatz 2, einzureichen.

Freitag, den 14. Oktober: Gemeinschaftlicher Ausflug per Postauto nach Fürstenfeldbruck, Diessen, Andechs.

Anmeldungen spätestens bis Dienstag, den 11. Oktober, abends am Empfangsabend.

Bei der geschlossenen Mitgliederversammlung ist »Mitgliedsbüchlein«. oder Einladung vorzuzeigen.

Als Absteigquartiere sind zu empfehlen: Union, Barerstr. 6, und Pfälzerhof, Schommerstr. 14b.

Alle Anfragen an die Geschäftsstelle: München, Wittelsbacherplatz 2.

Während des Monats Oktober finden drei Ausstellungen statt:

1. Christliche Kunst im Ausstellungsgebäude des Botanischen Gartens.
2. Paramente in der Galerie für christliche Kunst.
3. Alte Volkskunst (hauptsächlich religiöse) im Studiengebäude des Bayer. Nationalmuseums.

München, Ende August 1927.

Die Vorstandschaft.

BERICHTIGUNG

Beim Aufsatz »Zu den neuen Kirchen Münchens« ist nachzutragen: Das Missionskreuz in St. Canisius (S. 346) ist von Schauer und Mangold, Oberammergau, die Gitter mit Kommunionbank von Sixtus Schmitt. Die Tabernakeltüre in St. Gabriel (S. 347), entworfen von Ad. Giesin, ist ausgeführt in den Werkstätten Sanktjohannser Erben, Inh. Max Strobl, München.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Für den Inseratenteil verantwortlich: Direktor A. Dümpelmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstraße 1. Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

CHRISTEL KUBALL
HAMBURG
GLASMALEREI

FENSTER FÜR KIRCHEN
STAATSGEBÄUDE VILLEN
UND GESCHÄFTSHÄUSER

Ausgezeichnet m. d. gold. Medaille
D. W. B.

Einige ausgeführte Arbeiten:
Rathaus Hamburg Universität Hamburg,
Christuskirche Newyork Deutsche Kirche Tsingtau
U. s. w.

Vobachs Handarbeitsbücher Bd. 37:

Paramente

herausgegeben von Paula Gratz. In mehrfarbigem Umschlag mit Musterbogen Preis Mark 1.50.

Die zahlreichen Abbildungen von kirchlichen Gewändern, von Kelchgarnituren, Decken, Behängen, mit den verschiedensten durchgeführten Dekorationen und Motiven bieten der Frau, die ihre Fähigkeiten in den Dienst der Kirche stellt, zur Anfertigung solcher Handarbeiten ein umfangreiches und schönes Anschauungsmaterial, wie es schon längst gesucht wurde.

Bezug durch jede Buchhandlung
Verlag W. Vobach & Co. GmbH.,
Leipzig

KÜNSTLERISCHE PAPIERKRIPPEN

zum Ausschneiden und Aufstellen, in losen Bogen, aufgeleimt auf Holz und ausgesägt, auch fertig zusammengebaut mit dazu passenden Ställen von J. Bachlechner, F. X. Fuchs, Joseph v. Führich, H. Kluibenschedl, Philipp Schumacher, E. v. Wörndle und anderen

F. X. Fuchs, Weihnacht, fertig aufgestellt

Krippenhintergründe

auf Karton gemalt und in Farbendruck

Weihnachtstransparente — Krippenliteratur

Verlangen Sie unser Illustriertes Preisverzeichnis „Künstlerische Papier-Krippen"

Ständige Ausstellung in unserer Verkaufsstelle, Karlstraße 6

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTL. KUNST GMBH.

Abteilung Kunstsortiment

München, Karlstraße 6 (Nähe Lenbachplatz)

Münchener Künstler-Krippen

Nr. 18145 S. O.

in Holz, Wachs und Hartgußmasse

oberbayerische und tiroler Arbeiten

auch in altitalienischer Technik

in den verschiedensten Ausführungen, Größen und Preislagen

Krippen von den bekanntesten u. volkstümlichsten Münch. Künstlern

Wir führen auch Oberammergauer Schnitzarbeit und bewegliche Krippenfiguren zum Bekleiden.

Einzelfiguren, Krippengruppen und Reliefs

in Hartgußmasse, Porzellan und Majolika

Figuren und Ställe sind durchwegs einzeln käuflich. Wo nicht genügend Mittel zur Beschaffung einer vollständigen Krippe zurzeit vorhanden sind, empfehlen wir, die Anschaffung in Gruppen auf mehrere Jahre zu verteilen.

Grundstock: Gruppe der hl. Personen — hl. Joseph, Maria, Jesuskind in Krippe
1. Ergänzung: Gruppe der Hirten und Verkündigungsengel
2. Ergänzung: Gruppe der hl. drei Könige
3. Ergänzung: Andere Figuren, Tiere usw.

Illustriertes Verzeichnis „Münchener Künstler-Krippen" mit Angabe der Ausführungen und Preise bereitwilligst und kostenlos. Mit Sonderangebot für einzelne Figuren oder Gruppen und Ställe stehen wir gerne zu Diensten. Wir bitten bei Anfragen die genauen Größen und die Ausführung der gewünschten Figuren anzugeben. Bei Ställen die Größen der vorhandenen stehenden Figuren.

Nr. 18186 L. E.

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTL. KUNST GMBH.

Abteilung Kunstsortiment

München, Karlstraße 6 (Nähe Lenbachplatz)

Rebound 6/49 - 4.5

3 8198 317 942 546